UNIVERSITY OF ALBERTA

EL MODO AUTOBIOGRAFICO EN *LA ULTIMA MUDANZA DE FELIPE CARRILLO* DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

BY

ENRIQUE CASTRO-ALBARRACIN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL, 1991

National Library of Canada
Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Service
Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-70250-8

Canada

UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Enrique Castro-Albarracin

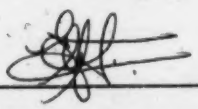
TITLE OF THESIS: El modo autobiográfico en La última mudanza de Felipe Carrillo, de Alfredo Bryce Echenique.

DEGREE: Master of Arts

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1991.

PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY TO REPRODUCE SINGLE COPIES OF THIS THESIS AND TO LEND OR SELL SUCH COPIES FOR PRIVATE SCHOLARLY OR SCIENTIFIC RESEARCH PURPOSES ONLY.

THE AUTHOR RESERVES OTHER PUBLICATION RIGHTS, AND NEITHER THE THESIS NOR EXTENSIVE ABSTRACTS FROM IT MAY BE PRINTED OR OTHERWISE REPRODUCED WITHOUT THE AUTHOR'S WRITTEN PERMISSION.



Enrique Castro-Albarracin

303 Michener Park

Edmonton, Alberta T6H 4M5

Date: August 27, 1991

UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled "El modo autobiográfico en la Ultima mudanza de Felipe Carrillo de Alfredo Bryce Echenique" submitted by Enrique Castro-Albarracin in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Hispanic Literatures.

Prof. Richard A. Young (supervisor)

Prof. José Varela

Prof. Paul Robberecht

Date: 24 June 1991

A Víctor y Carlota, mis padres;

A Mónica, mi compañera.

ABSTRACT

Alfredo Bryce Echenique's La última mudanza de Felipe Carrillo is an evident example of a text in which the limits of the autobiographical novel are explored. Given this condition, the purpose of this study is to show the nature of this exploration, by analizing the narrative structure of the work and the strategies which give the narrator's discourse a decidedly oral quality and a marked degree of self-consciousness.

Our analysis is developed in three chapters. In the first chapter, we have sought to show the autobiographical character of the novel and to analize its structure from a narratological point of view. The second chapter, focuses on the elements of speech conventionally employed in oral discourse and the strategies that give the narrator's discourse an oral quality. Finally, in the last chapter, we have examined the self-consciousness of the text, and identified the methods and devices employed to draw our attention towards the literary activity of the narrator.

This study has made it possible for us to show the narrator's use of a series of techniques and strategies to tell his story. Beginning with an analysis of the structure of the novel the main characteristics of his discourse have been revealed. His style of narration, by imitating oral practices and drawing our attention towards the condition of the text as literature is one of the most outstanding features of the novel, and the means by which he clearly challenges some of the established conventions of the genre.

RESUMEN

La última mudanza de Felipe Carrillo de Alfredo Bryce Echenique constituye un claro ejemplo de un texto en el cual se exploran los límites de la novela autobiográfica. Siendo así, este trabajo se propone demostrar de qué manera se lleva a cabo esta exploración, analizando para ello la estructura narrativa y las estrategias que otorgan al discurso del narrador un alto grado de oralidad y una marcada autorrefencialidad.

El análisis de la novela se presenta en tres capítulos. El primero está orientado a comprobar el carácter autobiográfico de la obra y a analizar su estructura desde una perspectiva narratológica. El segundo capítulo se centra sobre recursos convencionalmente empleados en las modalidades discursivas orales y los elementos que traen la cualidad oral al discurso del narrador. Finalmente, en el último capítulo examinamos la autorreferencialidad del texto, analizando las técnicas y recursos utilizados por el narrador autobiográfico para llamar la atención sobre su propia actividad literária.

El trabajo emprendido nos ha llevado a demostrar de qué manera el narrador emplea una serie de recursos y estrategias al entregar su historia. Partiendo de un análisis de la estructura de novela se revelan los rasgos fundamentales de su discurso. Su manera de contar, imitando las modalidades orales y llamando la atención sobre la condición literaria del texto, son algunas de las características más sobresalientes del texto, cuyo narrador claramente transgrede algunas de las convenciones del género narrativo.

AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceros agradecimientos a mi esposa Mónica por su constante apoyo e invalorable bondad.

Mi profundo agradecimiento a Richard Young por sus valiosas sugerencias y la disciplina profesional en la dirección de este trabajo

INDICE

INTRODUCCION.....1

I. Felipe Carrillo, novela autobiográfica.....5

II. Felipe Carrillo, novela oral.....52

III. Felipe Carrillo, novela autorreflexiva.....84

CONCLUSIONES.....121

BIBLIOGRAFIA.....125

INTRODUCCION

Alfredo Bryce Echenique nació en Lima el 19 de febrero de 1939, descendiente de la oligarquía peruana y de presidentes de la república. Estudió en los mejores colegios bilingües de Lima. Sus estudios universitarios los hizo en la Universidad Mayor de San Marcos obteniendo los títulos de abogado y doctor en letras. En 1964 viajó a París para estudiar en La Sorbona. Posteriormente, residió en Italia, Grecia y Alemania. A partir de 1968 dio cátedras en las universidades parisinas La Sorbona, Nanterre y Vincenne. En1980 se mudó a Montpellier donde enseñó en la universidad Paul Valéry. En 1984 se trasladó de Francia a España, para mudarse posteriormente al Perú, donde reside actualmente. Aparte de su labor literaria y universitaria, colabora activamente con varias revistas latinoamericanas y europeas.

La trayectoria novelística del autor se encuadra dentro de lo más destacado de la narrativa hispanoamericana contemporánea y lo sitúa, sin lugar a dudas, después de Mario Vargas Llosa, entre los escritores peruanos mejor conocidos tanto en Hispanoamérica como en Europa. Hasta conviene mencionar aquí que la novela autobiográfica peruana contemporánea tiene uno de sus mejores representantes en La tía Julia y el escribidor (1977), que en cierto modo es una predecesora de la obra de Bryce. Sin embargo, la novela autobiográfica hispanoamericana, en especial la autorreflexiva[1] en

---

[1]Entendemos ésta como Genaro J. Pérez la define en su artículo "Metaficción en Don Juan y Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester", Revista canadiense de estudios hispánicos Volumen XII, No. 3 (Primavera 1988) pp. 415-28. Pérez considera novelas autorreflexivas aquellas "cuyo rasgo distintivo

primera persona, no se asocia en forma especial a la novela del "boom" de esta región, puesto que se trata de un fenómeno más reciente que empieza a tener repercusión en escritores cuyos logros se ven a partir sólo de los años setenta hacia adelante. Como uno de los que sigue esta corriente, después de la aparición de Un mundo para Julius (1970), Alfredo Bryce Echenique empezaría a explotar, en gran parte de su novelística un modo de escritura muy original, alejado de aquellos tópicos fantásticos tan usados por los del "boom" en sus inicios y de las convenciones literarias hasta entonces cultivadas. Nos estamos refiriendo a la explotación del "yo" escritor, narrador y personaje, y a la dedicación a la novelística autobiográfica y autorreflexiva. Somos de la opinión, pues, que Bryce se está colocando en un lugar de vanguardia en lo que respecta a esta modalidad de escritura y a las letras hispánicas modernas.

El escritor peruano[2] empezó a trabajar esta vena con Tantas veces Pedro (1978); luego vendría su Cuaderno de navegación sobre un sillón Voltaire, que contiene dos partes: La vida exagerada de Martín Romaña (1981) y El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz (1985). La otra novela de Bryce que sigue la misma corriente del díptico y se encuadra también dentro de lo que podríamos llamar su

---

es el autoexaminarse, la autocrítica, que trata de exponer o explicar el proceso creador en marcha de manera que el lector no sólo siga la lectura de la obra literaria, sino que al mismo tiempo asista a la representación de cómo se escribe una novela, cómo se lleva a cabo la creación literaria" (p. 415).

[2] Entre las obras publicadas que no son novelas, están las colecciones de cuentos Huerto Cerrado (1968) y La felicidad ja, ja (1974) y la colección de ensayos reunidos en Crónicas personales (1988). Recientemente Plaza & Janés ha publicado una colección de tres novelas cortas titulada Dos señoras conversan (1990).

"espace autobiographique", como diría Philippe Lejeune,[3] es decir, el grupo de novelas escritas por el autor que se consideran novelas autobiográficas, es La última mudanza de Felipe Carrillo (1988).

El propósito principal del presente estudio, pues, es analizar la novela Felipe Carrillo enfocando tres aspectos fundamentales, para así demostrar que se trata de una novela autobiográfica en la que el narrador lleva a cabo una exploración de los límites del género. El primer capítulo se dedica a una descripción de la estructura narrativa del texto y su relación con la novela autobiográfica. En el segundo capítulo, emprendemos un análisis de la cualidad oral del texto y las técnicas narrativas usadas para brindar un carácter hablado al texto. Finalmente, en el último capítulo, nos dedicamos a la autorreferencialidad con el propósito de demostrar que el narrador insiste en llamar la atención sobre las técnicas empleadas en la elaboración de su texto y la condición del mismo como obra literaria. En cuanto a la metodología empleada para nuestro estudio es preciso mencionar que cada capítulo consta de dos partes principales, una sección teórica y un análisis práctico del texto, organización que conlleva cierta limitación. Es decir, al aplicar el mismo procedimiento en cada capítulo, una exposición teórica seguida de una ejemplificación de la misma, no nos inclinamos a una interpretación de la novela en conjunto, sino que más bien a un estudio del texto emprendido desde tres perspectivas casi independientes, haciendo que el nivel descriptivo sea mayor que el analítico. Con ello en mente, conviene mencionar que el presente trabajo nos ha brindado la

---

[3] Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (París: Editions du Seuil, 1975), pp. 13-45, y Moi aussi (Paris: Editions du Seuil, 1984), p. 37.

oportunidad de realizar un estudio de la ficción autobiográfica y sus características orales y autorreferenciales, para demostrar hasta qué punto estos elementos se hallan presentes en una de las obras de Alfredo Bryce Echenique.

I Felipe Carrillo, novela autobiográfica.

Como mencionamos en la Introducción, uno de los modos explotados por Alfredo Bryce Echenique es la autobiografía, tendencia que se inicia con Tantas veces Pedro (1978) y continúa hasta La última mudanza de Felipe Carrillo (1988), novela que nos interesa en esta tesis. Como punto de partida de nuestro análisis, pues, decidimos aceptar el concepto y los criterios introducidos por Philippe Lejeune, quien es, a nuestro parecer, el que mejor ha definido la autobiografía. Este, parte de la siguiente definición del género:

> Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.[4]

Lejeune tiene en cuenta la percepción del lector al esbozar sus criterios, centrándose en los nombres propios o imaginarios y la actitud del receptor ante ellos en el momento de la lectura. Se pregunta si una obra que contiene la autobiografía de una persona cuyo nombre es precisamente el del autor, habría de ser consumida de la misma manera que otra en la que los nombres son diferentes. Según Lejeune, el lector es quien, de acuerdo a sus criterios y convenciones de lectura, consumirá el texto considerándolo o no portavoz de la vida del autor real. En el cuadro siguiente ofrece sus proposiciones en forma esquemática: [5]

---

[4] Lejeune, Le Pacte, p. 14.

[5] Lejeune, Le Pacte, p. 28.

Nom du personnage / Pacte	≠ nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
romanesque	1 a ROMAN	2 a ROMAN	
= 0	1 b ROMAN	2 b Indéterminé	3 a AUTOBIO.
Autobiographique		2 c AUTOBIO.	3 b AUTOBIO.

Aunque diferencie la novela autobiográfica de la autobiografía auténtica, no encuentra ninguna diferencia entre estas dos clases de textos cuando permanece sobre el plano de análisis interno.[6] Tomando en cuenta la relación de identidad entre los nombres y la naturaleza del "pacte" concluido por el autor, distingue la autobiografía auténtica de la novela autobiográfica. Para él, en esta segunda categoría se agruparán los textos de ficción respecto de los cuales el lector podría tener razones para suponer, a partir de semejanzas que cree adivinar, que hay identidad entre el autor y el personaje cuya vida se cuenta, pero en donde el primero ha escogido negarla. Aquí no importa si el parecido es bastante o poco: si es mucha la semejanza entre la vida del autor y la del personaje, no quiere decir que se trate necesariamente de un autobiografía

6 Lejeune, Le Pacte, pp. 24-6.

auténtica, ya que ésta supone, en primer lugar, una identidad asumida a nivel de la enunciación y, en segundo lugar, un parecido al nivel del enunciado. Además, la autobiografía auténtica, no tiene grados de semejanza: para que lo sea, la identidad con el autor tiene que ser absoluta. La novela autobiográfica tiene grados, en la medida en que puede haber cierto o mucho parecido entre el autor y el personaje ficticio.

De esta manera, Lejeune considera novelas autobiográficas aquellas en las que falta una relación de identidad entre el nombre del autor real y el del personaje, a consecuencia de lo cual se establece un pacto novelesco. En estos casos, según Lejeune, pueden ocurrir dos situaciones: que haya una "pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom)" o, que exista una "attestation de fictivité (c'est en général le sous-titre roman qui remplit aujourd'hui cette fonction sur la couverture; à noter que roman, dans la terminologie actuelle, implique pacte romanesque...)".[7] Ahora bien, para que el pacto novelesco se produzca, solamente es necesario que se presente una de las dos condiciones mencionadas. Por ejemplo, puede darse el caso de que exista semejanza entre el nombre del autor y del personaje, situación en la que bastará que haya afirmación de ficcionalidad para que el "pacte romanesque" se establezca.

Elizabeth Bruss, quien en sus estudios llama la atención a la forma y funciones del género autobiográfico, sostiene en su

---

[7] Lejeune, Le Pacte, p. 27. Contrapone a esta clase de pacto, típico de la novela autobiográfica, el pacto autobiográfico, característico de la autobiografía auténtica, en donde hay una afirmación de la identidad entre el autor, el narrador y el personaje, sea implícita o patente.

comentario sobre la definición del mismo, que la ideal sería "one that reflects a literary category that actually 'exists,' in the sense that it can be experienced as something that constrains or directs the acts of reading and writing".[8] Está de acuerdo con Lejeune, pues, en cuanto a la decisión y participación del receptor, y en cuanto a la importancia del pacto formado entre el autor y el lector como base de la discriminación entre la autobiografía auténtica y la novelesca.

En Felipe Carrillo, estamos frente a un caso de diferencia de identidad: el autor, Alfredo Bryce Echenique, y el narrador-protagonista, el arquitecto Felipe Carrillo, obviamente no comparten el mismo nombre. Además, en la portada del libro aparece el nombre narrativa que equivale a novela, aunque sobra decir que este término no figura en todas las ediciones del libro. Es cierto, sin embargo, que en todas las ediciones el nombre de Bryce Echenique aparece al lado del título de la novela, en el que figura el nombre del héroe Felipe Carrillo, lo que establece desde ya la jerarquía: un autor, el escritor Alfredo Bryce Echenique, se diferencia del personaje, el arquitecto Felipe Carrillo, dando lugar a que éste sea a la vez sujeto y narrador de su propia historia y objeto del libro del escritor peruano Bryce Echenique. Se trata, pues, de un pacto novelesco mediante el cual no se nos entrega una autobiografía auténtica, con referentes reales, sino una novela autobiográfica. Por otra parte, esta conclusión está corroborada por la existencia de otros indicadores externos que nos indican la clase de libro con el que nos enfrentamos. Es decir, sabemos que Bryce Echenique se identifica, como novelista, con la

---

[8] Elizabeth W. Bruss, Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 6.

escritura de novelas autobiográficas. Así que, desde el momento en que tomamos el libro entre las manos, ya sospechamos que podría ser otra de sus novelas sobre la vida de un personaje ficticio.

Por último, teniendo en cuenta, de acuerdo con Lejuene, que la novela autobiográfica invade los dominios de la autobiografía auténtica, por lo que los requisitos a cumplirse por una se aplican a la otra, cabría mencionar que en Felipe Carrillo se cumplen con los tres elementos esbozados por James Olney[9] necesarios para que sea considerada dentro del modo autobiográfico: un "yo" o auto, que es el que cuenta una historia y fue el que "opened up the subject of autobiography", "an 'I' informing the whole and making its presence felt", sin el cual "the work would collapse into mere insignificance"; el curso de una vida, un bios, o una parte sustancial del mismo; y, por último, el acto de escritura o narración, mediante el cual se nos entrega la historia autobiográfica: "it is through that act that the self and the life, complexly intertwined and entangled, take on a certain form, assume a particular shape and image."[10] El arquitecto Carrillo, personaje y narrador de una historia que abarca una parte importante de su vida, nos ofrece una narración en la que se llama la atención especialmente al acto mismo de escritura y narración, enfatizando el último y más importante elemento expuesto por Olney.

La última mudanza de Felipe Carrillo es una novela autobiográfica en la que Felipe Carrillo nos cuenta su propia historia.

---

9 James Olney, Autobiography. Essays Theoretical and Critical. (Princeton: Princeton University Press, 1980), pp. 3-27

10 Olney, Autobiography, pp. 21-2.

Se trata, pues, de una narración en primera persona, donde el personaje-protagonista coincide con el narrador, hecho que queda patente a partir del primer párrafo:

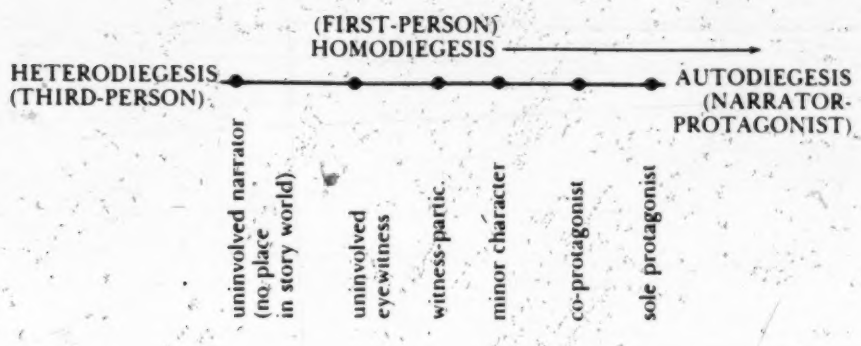
> Pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia me voy (yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes), pensaba y pensaba, en forma realmente abrumadora, cosas como mi boleto no tiene regreso y en el tren de la ausencia me voy, por consiguiente, aunque nada había conseguido y eso que lo habíamos intentado todo aquella última vez. (p. 11)

Aunque por momentos el narrador se refiera a sí mismo usando la tercera persona del verbo (p. 23), la narración se presenta principalmente en la primera: un "yo" narrador, Felipe Carrillo, narrador y protagonista, nos refiere una parte importante de su pasado, contándonos la historia de sus viajes y las vicisitudes que experimenta al lado de los amores más importantes en lo que va de su vida. Estamos frente a una narración "autodiegética", tomando el término de Gérard Genette, como la de A la recherche du temps perdu, de Proust, "où le héros-narrateur ne cède pour ainsi dire jamais à quiconque [...], le privilège de la fonction narrative".[11] El siguiente esquema de Susan Lanser[12] nos permite, por un lado, apreciar gráficamente el estatuto del narrador en nuestra novela y, por otro, diferenciarlo de otros posibles:

---

11 Gérard Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 254.

12 Susan S. Lanser, The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction (Princeton: Princeton University Press, 1981), p.160.



Ahora bien, habiendo confirmado que el narrador es autodiegético y nos cuenta parte de su vida, conviene averiguar lo que sabe en cuanto narrador con relación al grado de conocimiento de la persona cuya vida nos cuenta, es decir, con respecto a sí mismo como personaje en el pasado. A primera vista, parecería que ambos tuviesen el mismo grado de conocimiento en lo que se refiere a los sucesos narrados, pero, resulta que no sucede así, puesto que, parafraseando a Genette, el narrador casi siempre sabe más que el héroe, aun si los dos coinciden.[13] El narrador Felipe Carrillo, a través de la percepción retrospectiva de su vida, sabe en el presente más que el Felipe personaje del pasado, hecho que se evidencia fecuentemente en el texto:

> Aunque ahora que, por lo menos, ya se definieron mis tristes recuerdos, los tres deberíamos reconocer que, si dijimos e hicimos cosas así, un millón de veces cada uno, fue sin quererlo y sin darnos cuenta ni nada, pero yo me niego a creerlo y, por momentos hasta llego a pensar que ellos dos actuaron, desde the very beginning, o sea desde el primer instante, o sea desde el

13 Genette, Figures III, p. 210.

> principito, de acuerdo a un plan preconcebido maquiavélica y de acuerdamente. Y los odio. (p. 13)

El narrador de este discurso, pues, tiene mucho más información sobre los hechos acontecidos que el personaje participante. El Felipe Carrillo del pasado posee un conocimiento limitado de la información, ciñiéndose a "actuar" y "saber" sólo lo que el narrador le permite. El Felipe del presente goza de la visión retrospectiva que le permite juzgar los hechos del pasado de manera diferente a cuando los actuó en calidad de personaje:

> Los tuertos, desgraciadamente, no solían visitarnos por aquellas épocas de armonía. Y cuando los cruzábamos o salíamos a divertirnos con ellos, ni cuenta me daba yo de las miraditas insinuantes y recordatorias que me pegaban. Y ni cuenta me daba tampoco de que medio Madrid comentaba ya que el pobre peruano se había vuelto a meter con el matrimonio más estable del país. (p. 84)

El narrador dice lo que el personaje no sabía al momento de ocurrir los acontecimientos, hecho que evidencia su superioridad con respecto a la información que posee. Se forma, entonces, una relación basada en una omnisciencia relativa según la cual el narrador, en el presente de la narración, sabe más que el personaje, "visto" desde el presente por el narrador. Sucede en este caso, como en otros semejantes, cuando el narrador "sabe tanto o más" que cualquiera de los personajes, que aquél puede "apoderarse de su creación y

ofrecerla al lector a través de su sensibilidad y de sus interpretaciones, subjetivamente [...]".[14]

Una de las formas en que se consigue la subjetividad en el texto narrativo es la focalización, término con el que se conoce otro de los aspectos estructurales de todo relato y que se define como "las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. [...] la relación entre la visión y lo que se <<ve>>, lo que se percibe". Se debe tener en cuenta que existe una diferencia "entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa visión por la otra."[15] Por lo tanto, la instancia que ve necesariamente deberá diferenciarse de la que tiene a su cargo la narración. Entre los que aclaran la diferencia citamos a Seymour Chatman:

> [...] point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientatión to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience.[16]
>
> Perception, conception, and interest points of view are quite independent of the manner in which they are expressed. When we speak of 'expression,' we pass from point of view, which is only a perspective or stance, to the province of narrative voice, the medium through which perception, conception, and everything else are communicated. Thus point

---

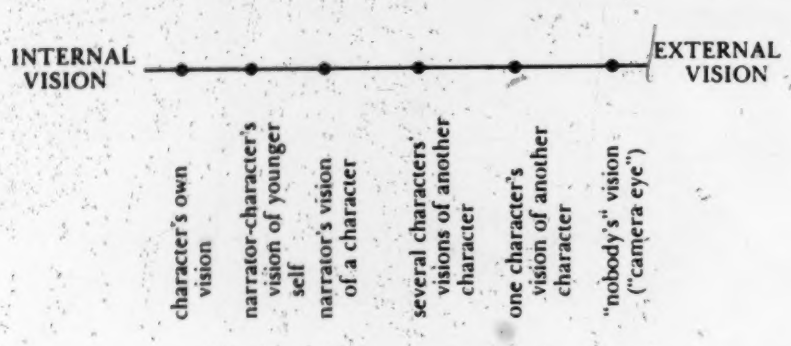
[14] Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario (Universidad Autónoma de México, 1982), p. 115, el subrayado es nuestro.

[15] Mieke Bal en su Teoría de la narrativa, una introducción a la narrativa (Madrid: Ediciones Cátedra, 1985), p. 108.

[16] Seymour Chatman, Story and Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film (Cornell University Press, Ithaca and London, 1978), p. 153.

of view is <u>in</u> the story (when it is the character's), but voice is always outside, in the discourse.[17]

La <u>focalización</u> puede ser <u>interna</u> o <u>externa</u>, dependiendo del lugar de donde se ejerce. Puede ocurrir que, también, estas dos clases se combinen o alternen dentro de un mismo texto. En términos generales la primera, "corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor", por tanto, pertenece a una instancia situada al interior del mundo narrado, mientras que la segunda corresponde a "un agente anónimo, situado fuera de la fábula".[18] En la novela autobiográfica este fenómeno se presenta en su modalidad interna, puesto que todas las fuentes de focalización forman parte del mundo narrado. Susan Lanser denomina a esta clase de focalización <u>visión interna</u> e ilustra gráficamente la diferencia entre ésta y la <u>visión externa</u> en un esquema que ayuda a comprender este fenómeno:[19]



17 Chatman, <u>Story and Discourse</u>, p. 154.
18 Bal, <u>Teoría de la narrativa</u>, pp. 110-11.
19 Lanser, <u>The Narrative Act</u>, p. 209.

La novela autobiográfica se caracteriza por tener un tipo de visión que se ubicaría al lado izquierdo del esquema de Lanser. La visión es totalmente interna porque todo lo que se presenta tiene por única fuente focalizadores que corresponden al universo narrado. Esto obedece al hecho de que, en esta clase de novelas el personaje coincide con la figura del narrador, sin que signifique sin embargo, que esta visión tenga que ser monolítica, ya que puede ser compartida entre las dos manifestaciones de la misma figura. Ocurre esto en narraciones en primera persona "where the I-narrator and the I-character coincide" y la focalización se alterna entre ellos. En esta clase de novelas, el narrador goza de una posición privilegiada, porque sucede que, tal como lo afirma Lanser, el narrador "is an older version of the I-character, and communicates a vision that goes beyond the vision of the character,"[20] situación que hace que aquél sea quien focalice en un primer nivel, como focalizador básico, mientras que éste se sitúa en un segundo nivel. Además de tener al narrador y al personaje principal como los sujetos de focalización, puede ocurrir también que otras instancias hagan de focalizadores, como sucede con los demás personajes, quienes obtendrían la visión en otro nivel. Sobra decir, sin embargo, que cualquier personaje puede representar sólo en forma limitada lo que otro ve o piensa, ya sea por su misma condición de participante en la historia narrada o, por la calidad y cantidad de visión que el focalizador básico le "otorgue" por cesión.

---

20 Lanser, The Narrative Act, p. 209.

En Felipe Carrillo hay más de un focalizador. El narrador, Felipe del presente, tiene a su cargo la focalización básica. Cuando se ve a sí mismo, mientras ejerce su rol narrativo en el presente, estamos frente a un punto de vista perceptual, como lo llamaría Chatman, que se elabora cuando "the character perceives: his senses are directed outward upon the story-world",[21] o sea, pues, cuando se reporta algo como visto por el propio narrador mientras está narrando. Este tipo de focalización se produce en los numerosos casos en que el narrador Felipe se percibe en su papel narrativo actual. Por ejemplo, en determinado momento, Felipe Carrillo está contando que en Querecotillo tomó la decisión de irse a la cocina a tomar un café cuando se interrumpe para contar cómo, mediante una "pausa" en su presente hace algo semejante:

> Lo mismo acabo de hacer hace un instante: una pausa-café, aquí en París. Y recién me doy cuenta de lo mucho que me he desviado por culpa dé Eusebia. Literalmente por culpa de Eusebia. Me tragó una fotografía suya que tengo sobre mi mesa de trabajo. Todavía la escucho tarareando mientras me preparaba un café. Esta tarde vi llover, vi gente correr, y no estabas tú... El disco de Armando Manzanero que tengo ahí, pero resulta que ahora me gusta mucho más tarareado por Eusebia. ¿Pedirle que me mande un cassette? La estoy viendo reírse de mi idea y de mí. Tendré que acostumbrarme nuevamente a la versión de Manzanero. Será, además, la única manera de seguirles contando esta historia en paz. (p. 34)

---

21 Chatman, Story and Discourse, p. 155. Véase pp. 153-57 sobre visión perceptual y conceptual.

Lo mismo sucede en el último capítulo de la novela, cuando, igualmente, el narrador sigue hablando de su persona, viéndose en su calidad de Felipe el narrador:

> Yo, en cambio, quiero extrañar. Y no sé qué hacerme con la fotografía de Eusebia de lo puro insoportable que me resulta. La descuelgo entre discos pro y contra que ya no me dicen absolutamente nada a favor ni en contra de ella. Se acabó la música y sigue la escritura por la simple y sencilla razón de que yo sigo con el retrato entre las manos y no me atrevo a destrozarlo, a rasgarlo íntegro, a hacerlo trizas. Busco, a gritos, una iniciativa alegre pero ahí sí que la escritura se atraca con sensación de para siempre jamás. [...]. ¿Por qué demonios, entonces, hay que romper la fotografía de Eusebia? No, no te engañes más, Felipe: si la rompes, o mejor dicho, cuando la rompas, será por las mismas razones por las que tiraste a la basura el retrato de Genoveva. Claro, lo que uno quiere, en el fondo, es ser algo así como lindo y sublime y tirarse uno mismo a la basura. (pp. 148-49)

El focalizador, en este caso es, a la vez, el objeto focalizado: se mira a sí mismo en el acto presente de escritura.

Por otra parte, es diferente la clase de focalización a cargo de Felipe Carrillo el narrador cuando éste "mira" hacia el pasado. En estos casos se revela capaz de ejercer una visión distinta de la perceptual, puesto que cuando focaliza lo que ocurrió en el pasado, es decir, cuando imagina y recuerda en el presente lo acontecido antes, adopta un punto de vista conceptual. Resumiendo a Chatman, esta clase de focalización es la que se realiza a partir de las actitudes o "aparato conceptual" del que tiene a su cargo la visión, no a partir de lo que realmente percibe o ve. En las novelas autobiográficas, el narrador presenta una versión anterior de sí mismo como personaje

de la historia que cuenta. Dirige la mirada hacia atrás, hacia su "own earlier perception-as-a-character. But that looking-back is a conception, no longer a perception."[22] En la novela de Bryce el narrador participó en la fábula como actor, pero es desde su perspectiva en el presente que concibe y narra todo lo que le sucedió cuando era más joven:

> Dos días más tarde partimos a Roma, por asuntos de mi trabajo. La empresa que me invitaba disponía de un precioso penthouse situado en plena vía de Babuino, a medio camino entre la piazza del Popolo y la de Spagna. Invité a Zamudio, diciéndole que estaría a tiempo para todas sus citas, pero al principio se mostró un poco indeciso porque Roma no figuraba en sus planes y temía gastarse el dinero que se estaba reservando para España. Le dije que la empresa corría con los gastos y que sería muy fácil compartirlos, porque el alojamiento era gratis, además. Pero Zamudio seguía indeciso. Comprendí entonces que tampoco había calculado un viaje a Roma. Lo comprendí cuando me dijo que allá no conocía a nadie y que por ahora sólo le interesaban París, Barcelona, y Madrid; de lo contrario habría traído nombres y direcciones de críticos, profesores, traductores... (p. 40)

> Ramos nos acompañó durante el almuerzo y, la verdad, lo hizo con verdadero pedigrí, manteniéndose quietecito y sin pedir trocitos de carne ni nada, pero a las finales como que ya no pudo más y le entró un verdadero ataque de tos convulsiva con vómitos y una meada padre. Inmediatamente pasamos al salón, para que las cosas mejoraran notablemente y Paquita pudiera llevar la alfombra a la tintorería. Lorita se mató de risa, no bien nos vio entrar, y enseguida empezó a darnos no sé qué tipo de indicaciones que yo no lograba entender muy bien, pero que indudablemente se referían a Sandwich -y al dormitorio de Genoveva. (p. 56)

---

22 Chatman, Story and Discourse, p. 155.

Hay una tendencia en la novela hacia este tipo de focalización, mediante la cual el narrador concibe y reconstruye todo lo ocurrido en su pasado. Esta forma de visión le permite, "ahora", tener la ventaja de saber lo que, muchos años antes, hacía, pensaba y sentía.

Por otra parte, también se puede ofrecer la visión al personaje, situación que convierte al objeto de la focalización en sujeto focalizador. De esta cesión, resulta que quien era "visto" es ahora el que tiene a su cargo la visión. En la novela autobiográfica que nos ocupa, al producirse esta cesión, resulta que Felipe Carrillo personaje tiene un punto de vista perceptual y, a veces, conceptual. El protagonista goza de una visión perceptual toda vez que participa en los acontecimientos, ve y percibe los hechos y los demás personajes por cuenta propia. Por ejemplo, cuando Felipe Carrillo y Genoveva, con su hijo y los cuatro animales, se dirigían al aeropuerto se presenta un caso típico de visión perceptual, donde el personaje es el que percibe (p. 17). Algo semejante sucede en todos los casos en que el personaje se dedica a ser testigo de lo que pasa a su alrededor. Está en contacto directo con lo que le ocurre a él y a los demás personajes, como ocurre en el siguiente párrafo:

> Desperté contemplando un azafate con el desayuno más triste que me han servido en mi vida, y dije que prefería continuar on the rocks, porque un café en esas circunstancias me parecía más bien cosa de velorio, agregando al cabo de un instante, y en plan de punto final, que no quería tener más vela en ese entierro. Pero una gruesa lágrima resbaló entonces con tal intensidad por la mejilla empapada de Genoveva en bata, que no sólo se destacó entre todas las demás lágrimas en bata, porque la verdad es que la pobre Genoveva estaba hecha lo que se dice puro pero purito llanto, un solo de lágrimas interpretado por Charlie Parker, [...]. (p. 71)

Otra clase de visión que el personaje tiene respecto de sí mismo y los otros participantes de la fábula es la conceptual, que le permite elaborar su pasado desde su perspectiva de personaje. Varias son las veces en que él "pensaba y pensaba" sobre los eventos ocurridos y las personas envueltas en ellos. Cuando, por ejemplo, Felipe Carrillo dice: "pensé mucho, esa noche, horas estuve pensando" (p. 69), o "y me senté a pensar en lo cobardes que somos los hombres con nuestros muertos" (p. 85), intenta revivir el pasado más distante. De esta misma calidad son todas las ocasiones en que recuerda a su esposa:

> Salí tan predispuesto a salvarle la vida a Genoveva, que la descubrí rubia, como Liliane, alta y delgada, como Liliane, no se maquillaba, como Liliane, y se vestía también un poco Liliane. (p. 46)

> O sea que estábamos paseándonos por el mismo sitio que tantas veces había recorrido con ella, agarraditos de la mano, tórtolos, dándole de vez en cuando una patadita a alguna piedra o algún objeto que encontrábamos en la vereda. (p. 86)

> Era Liliane, siempre Liliane, pero ahora quería aprovechar la lejanía de Genoveva en el sueño para decirme que sí, que ella me había aconsejado que me volviera a casar con una mujer como Genoveva, Felipe debes tener cuidado, mucho cuidado, mi amor, pero duérmete ya para que mañana amanezcas de buen humor porque ella te quiere mucho pero no sé, Felipe, no sé, y en todo caso, esto es todo lo que te quería decir, mi amor, que tengas mucho cuidado... (pp. 86-87)

> Así recordaba yo a Piura, felices recordé una y otra vez los carnavales de muchachos y muchachas embetunándose como hombres y mujeres, con tremendo gustazo y nada más hasta la noche en que, ya limpios y elegantes todos, se abrazaban tiernamente los cuerpos que horas antes habían decidido bailar

> juntos esa noche. [...]. Y a esa nostalgia me entregué por completo, en su trampa inmensa caí como el más despistado de los hombres. (p. 95)

En el primer caso, a pesar de que Felipe ve a Genoveva, la concibe como a su ex-esposa. El segundo nos muestra cómo el protagonista recuerda los momentos en que, junto a Liliane, paseaba por el mismo lugar en que "ahora" lo hace con Genoveva. En el tercero, se acuerda o imagina lo que Liliane pudo haberle aconsejado sobre su posible matrimonio con otra joven. Y, en el último caso, tenemos al personaje recordando los carnavales en los veranos de su adolescencia.

En Felipe Carrillo se produce frecuentemente una alternancia entre la visión de los dos que hemos considerado hasta aquí, es decir, entre el narrador y el personaje protagonista:

> Aquello me pareció una gran maldad y durante un buen tiempo anduve bastante arrepentido. Pero hoy, que ha pasado aún más tiempo, me alegro, y mucho, al pensar que fue una gran lección. (p. 46, subrayado nuestro)

> Y me hizo un adiosito con la mano y la sonrisa, como quien ronca con los pies en el suelo y se dispone a patear latas una vez más, me imagino. En cambio yo era aquel imbécil que la miraba desde la puerta de un establecimiento, absolutamente convencido de que la lluvia ni siquiera la estaba mojando. [...]. Eusebia se había ido sin decir ni pío. Eusebia yéndose nomás. Tomé la alegre iniciativa de no correr, de no ponerme a correr tras ella, de no alcanzarla, por lo cual yo también logré irme sin decir ni pío, yéndome nomás. Y hasta hoy maldigo aquellas horas, toda la maldita duración de aquellas malditas horas. (pp. 129-30, subrayado nuestro)

En el primer caso el punto de vista pasa del personaje, a quien le "pareció" maldad y estuvo "arrepentido", en el pasado, al focalizador

básico, el narrador en el presente, a quien ya "hoy" aquello le alegra por tener otra concepción sobre los hechos que viviera como personaje. En el segundo, se compara la manera en que Felipe Carrillo "veía" las cosas en el pasado, y la forma en que "hasta hoy" las concibe, produciéndose, así, el giro de la focalización. Esta constante fluctuación, entre el narrador y el personaje, que es característica de las novelas autobiográficas, se presenta también en Felipe Carrillo, confirmando, desde esta perspectiva por lo menos, que la novela de Bryce se encuadra dentro del género.

A pesar de los numerosos casos en que el narrador y el personaje principal poseen la visión, puede ocurrir que otros, también, la tengan a su cargo. Así, una tercera clase de focalizadores está constituida por los otros personajes, a quienes el narrador parece entregarles el punto de vista perceptual. Una prueba de ello se presenta al momento de la despedida de Eusebia y el arquitecto:

> Y en esas andaba cuando apareció el chofer de la hacienda Montenegro. Los señores lo habían mandado a buscarme, no se le vaya a hacer tarde, don Felipe. Apareció con el equipaje ya en el auto, el tan esperado hijo de la gran pepa, y nuevamente traté de tomar una alegre iniciativa. Pero me paralizó la insolencia por última vez de un cuerpo moreno y realmente magistral, el atrevimiento de unos ojos que miraban a un tipo incapaz de matar una mosca en ese instante, reducido prácticamente a la nada en la puerta de un establecimiento sin baño de Querecotillo. (p. 129, subrayado nuestro)

Aquí el marcador de cambio "unos ojos que miraban" establece la cesión de la visión. Hay, además, varios momentos en que la cesión se produce en lo conceptual, como es el caso de los numerosos "ella se

acostaba conmigo y yo me la tiraba a ella," y cuando se indica varias veces que Eusebia "concibe" todo como en telenovela: "la Gringa, en cambio, fina y bella e inteligente, era para Eusebia cosa de telenovela" (p. 31); "y se dormía Eusebia, a punta de incredulidad, o porque esas cosas se ven mejor en la televisión" (p. 32).

Otro de los personajes a quien se le cede la focalización varias veces es Sebastián, hijo de Genoveva. Como se ve de los siguientes casos, en los que el focalizador básico empieza ejerciendo la visión y luego se efectúa el cambio:

> Pero el que ríe último ríe mejor, y fue sin duda por eso que Platanito Ito bajó tan cabizbajo y triste del tren procedente de Madrid. Lo miré sonriente mientras se encogía todito para abrazar rarísimo a Genoveva, metiendo la cabeza entre sus senos y besándolos mil veces, ahí, delante de medio mundo, porque se parecían tanto a los senos adolescentes y sin náuseas de la inglesita de Ibiza, a esas tetitas en flor y bien paraditas que día tras día, escondido con Ramos detrás de su cerrito, había soñado acariciar, manosear, besar, babosear, y todo con tremendo viceversa y doble crisis interior con diario íntimo, porque si te fijas bien, Ramos, son el vivo retrato de las que mi mamá debe estar compartiendo en El Espinar con el mierda ese de Felipe Carrillo. (p. 67, subrayado nuestro)

> Y eso era exactamente lo que estaba pasando con Bastianito. Al ver a su madre hecha un desastre, muerta de pena porque Felipe Carrillo había desaparecido desde el cabezazo del Espinar, al ver que a veces lo miraba acusadoramente o que perdía la paciencia con él porque pasaban las semanas y el verano iba quedando muy atrás y de Felipe Carrillo nadie había vuelto a saber en Madrid, con toda la razón del mundo, además, en fin, que al ver a su madre tan sola, triste y abandonada, Bastioncito se sentía responsable y temía que sus locos excesos de torcido amor filial lo hubiesen alejado del cariño materno. (p. 83, subrayado nuestro)

En ambos casos, como sucede a menudo en la novela, se le otorga la visión al niño quien "mira" el mundo desde su propia pespectiva.

Aunque no lo haga tan frecuentemente como Eusebia y Sebastián, otro personaje que soporta por determinados momentos la carga de la visión, es Genoveva. En efecto, son pocos los casos en que la madre del niño ejerce la focalización, como en el siguiente fragmento cuando ella está mirando la fotografía del Rey, y Felipe estaba frente a ella:

> Yo pedía demasiado, sin duda, pero Genoveva, tras haber contemplado unos instantes, para mí eternos, dedicatoria y foto, como que recibió la autorización, porque con ligera, sobria y monárquica venia, se despidió de su Rey y volteó feliz a mirarme y decirme que sí, que sí me habría llamado Juan Carlos Carrillo. (p. 21, subrayado nuestro)

Esta clase de cesión se produce también en el caso siguiente:

> No me dejó terminar, la condenada. Me olvidó por el televisor. Me olvidó por completo y ahí se estuvo horas siguiendo paso a paso el resto de la manifestación. Lo demás, lo adiviné fácilmente. Sebastián llegaría más punk que nunca, la entrada sería triunfal, el golpe recibido, nada, nada en comparación con la pedrada que él... Sí, sí, Genoveva lo había visto todo, quería frotarle su cabecita al héroe, prometiéndole además no derrumbarle ni un pelo lo punk del peinado, lo rebelde, lo feroz, lo rock duro y lo salvaje. Y comerían también juntos en su dormitorio punki. Y ella no comería si él tampoco tenía hambre, porque ella tampoco tendría hambre si él tampoco tenía hambre. (p. 24, subrayado nuestro)

Aquí, el narrador entrega el punto de vista a la madre de Sebastián, lo que produce, en el lector, el efecto de recibir con más fidelidad lo que está haciendo Genoveva y lo que "piensa" con respecto de su hijo.

En la novela autobiográfica Felipe Carrillo existe un desdoblamiento constante entre el Felipe-narrador, y Felipe-personaje. El narrador es capaz de concebir y de percibir los hechos y los personajes; y el personaje, por su parte, puede concebir y percibir tanto lo que le ocurre a él, como lo que le ocurre a los demás participantes. En Felipe Carrillo, la focalización la ejerce mayoritariamente el narrador-focalizador básico, quien entrega la historia desde su propia perspectiva del presente. Sin embargo, a veces se cede la visión al personaje principal o a los demás participantes, siendo aquél quien obtiene la focalización cedida la mayoría de veces. En esta novela autobiográfica, pues, el narrador, fuente principal de información, puede otorgar el punto de vista a otras figuras dentro del texto, que se convierten en focalizadores a su vez, y cuando esto ocurre el narrador-focalizador básico varía la distancia entre sí y lo que cuenta y los personajes, es decir, los objetos de su focalización.

Los dos aspectos más importantes de la categoría que Genette denomina modo narrativo son la distancia y la perspectiva o la focalización, los que, según él, son esenciales para la "régulation de l'information narrative."[23] El segundo, como ya comentamos más arriba, versa sobre quién "ve", mientras el primero, como pensamos demostrar a continuación, está relacionado con quién habla. En lo que se refiere a éste último, según Genette, es necesario distinguir el "récit d'événements" del "récit de paroles", es decir, el narrador que da cuenta de los acontecimientos en el primer caso, y el que

---

[23] Genette, Figures III, pp. 183-4.

reproduce los discursos de los personajes en el segundo. La distinción es válida también para la novela autobiográfica, en la medida en que su narrador tiene la facultad tanto de narrar acontecimientos como de reproducir lo dicho o pensado por los personajes.

El discurso del narrador que da cuenta de acontecimientos es el que suele predominar. Quien cuenta cumple una función de informante y es dueño del discurso que emite. La segunda categoría, los discursos de los personajes y su reproducción, presenta más problemas y preguntas. Tradicionalmente, existen tres estilos básicos de presentación del discurso del personaje: el directo, el indirecto y el indirecto libre. El uso de uno de ellos, solo o en combinación, reflejará rasgos sobre la separación existente entre el que narra, lo que narra y lo que dicen o piensan los personajes de la historia.

Si tomamos en cuenta la relación entre los actos de habla del narrador y los discursos de los personajes, debemos, como dice Chatman, tener presente "the ways of communicating speech (external voice) or thought (internal voice)."[24] Así, tanto los discursos, hablados o pensados, del narrador como aquellos de los personajes, son importantes en todo texto narrativo. Susan Lanser distingue varios niveles en los cuales la ubicación del narrador es operativa y sostiene que es en el "phraseological" que es posible distinguir "various voices within the text and various modes by which textual personae may 'speak.'"[25] Es este nivel fraseológico, dice Lanser, el que otorga efectos psicológicos y posibilidades ideológicas al discurso, y puede ser muy variado en cada texto: hay novelas en

---

24 Chatman, Story and Discourse, pp. 198-9.

25 Lanser, The Narrative Act, p. 185.

las que predomina el discurso puro del narrador, el discurso diegético, y hay otras en las que prima el discurso directo de los personajes, de una manera más mimética. De este modo, un análisis del nivel fraseológico nos ayuda a establecer modos dominantes o combinaciones preferidas del narrador utilizados al entregarnos su historia.

Cuando se usa el estilo directo, "el personaje repite textualmente un dicho o un pensamiento propio o ajeno", ofreciéndonos una "máxima ilusión de mimesis, debido a la mínima distancia existente entre el lector y la historia relatada".[26] Se crea la ilusión de estar recibiendo la reproducción literal de un discurso. Cuando se usa esta modalidad el autor desaparece y se crea la ilusión de que algo está ocurriendo efectivamente ante el lector. Sin embargo, aunque parezca que se esté reproduciendo lo dicho por algún personaje, el discurso es "más o menos violentado, pervertido, dotado de nuevo significado en el contexto de la citación",[27] en donde el narrador no "deja hablar" a sus personajes, sino que, "los hace hablar". No obstante lo anterior, siempre es posible reproducir el diálogo en forma precisa. A diferencia del estilo indirecto, el directo carece de conjunción, el "que" tradicional que enlace la cita con el verbo declarativo. El narrador que, deliberadamente, escoja este estilo tiene por propósito dar más vivacidad, más sentido de veracidad a su situación comunicativa.

En el estilo indirecto tenemos "una transposición de los parlamentos a proposiciones subordinadas introducidas por términos

---

26 Beristáin, Análisis estructural, p. 125.

27 Graciela Reyes, Polifonía Textual (Madrid: Editorial Gredos, 1984), p. 80.

subordinantes." El narrador ya no "hace hablar" a los personajes, sino que "se interpone entre el personaje (inclusive cuando el personaje es él mismo) y su dicho", "dice" los acontecimientos.[28] El estilo indirecto libre, afirma Helena Beristáin, "que igualmemente reproduce dichos propios o ajenos", viene a ser "una especie de compromiso entre los estilos directo e indirecto." A diferencia de aquellos estilos, éste "carece de verbo introductor, y se asemeja al estilo indirecto en que varían los modos y los tiempos verbales".[29] El narrador mantiene hasta cierto punto el contenido del discurso del personaje, dando la impresión de "sumergirlo" en el suyo.

Como el narrador heterodiegético, el autobiográfico puede revestir a su discurso de una gran variedad de matices. El narrador de las novelas autobiográficas hasta tiene una libertad negada a su contraparte heterodiegética en la medida en que es a la vez personaje y narrador. Tiene conocimiento de lo que él mismo habla y piensa por su misma calidad de dueño de su propio discurso, de modo que cuando cuenta puede dar opiniones personales y, de igual manera, dirigirse al lector. Al narrador heterodiegético le es más difícil opinar y dirigirse al lector mientras mantenga su estatus en cuanto tal. Sucede lo contrario con los discursos de los personajes: el narrador heterodiegético tiene más libertad de representarlos. En las novelas autobiográficas, el narrador, difícilmente reproduce monólogos interiores de otros personajes, por el simple hecho de que cierta clase de información no puede estar a su alcance dada su condición limitada.

---

28 Beristáin, Análisis estructural, pp. 125-6.
29 Beristáin, Análisis estructural, p.127.

En su condición de narrador, Felipe Carrillo, hace uso de las dos formas de discurso: narra acontecimientos y comunica los discursos de los personajes, entre los cuales también figura él. En su rol de narrador de acontecimientos tiene la función de contar una historia, informando sobre todo lo que sucedió en el pasado, en España, Italia, París, y Colán y ejerce este rol toda vez que informa sobre su persona y los demás personajes:

> Regresé a París como quien regresa del infierno a París, o sea que la encontré bella, francamente bella, muchísimo más bella que nunca. Lo malo, claro, es que ni siquiera me había despedido de Genoveva, pobrecita, y a cada rato recordaba lo bien que la estábamos pasando cuando el muy cretino de Bastianito Ito nos sorprendió y se pegó el cabezazo. (p. 79)

Al mismo tiempo, también describe acontecimientos que se están sucediendo mientras escribe en su "presente", como cuando interrumpe su trabajo para prepararse un café:

> Y todo, todo era tan cierto que yo... Bueno, que yo tomé una decisión: ir a la cocina a tomarme un café.
>
> PAUSA
>
> Lo mismo acabo de hacer hace un instante: una pausa-café, aquí en París. Y recién me doy cuenta de lo mucho que me he desviado por culpa de Eusebia. Literalmente por culpa de Eusebia. Me tragó una fotografía suya que tengo sobre mi mesa de trabajo. Todavía la escucho tarareando mientras me preparaba un café. (p. 34)

Por otra parte, como dueño de su discurso, el narrador autobiográfico comunica lo dicho y lo pensado por él en su presente, al momento de

escribir, permitiéndose dar opiniones sobre la elaboración de su discurso y hacer comentarios dirigidos al lector. A veces, incluso, el narrador se mofa de él y lo pone en alerta: "Sí ya les decía [...]. Ah, no, les juro, el hijísimo era y debe seguir siendo, cuídense porque anda suelto, sí era, es y será como nadie nunca es así" (p.114). En otro momento, lo invita a cuestionar sus palabras: "¿Qué tradición?, me dirán ustedes" (p. 92) y unas páginas después se le dirige más extensamente:

> Y todo esto, piensen ustedes, siendo todos mortales, habiendo empezado toditos entre lágrimas y caca y polvo serán y Francisco de Quevedo, aunque polvo enamorado en mi caso y en mi casa porque aquí sí entraría Euse pero resulta que la Euse de allá no sería la Euse de aquí ni yo soy el de allá aquí, y aunque sí es verdad contante y sonante, ya que no sólo de pan vive el hombre, que por más que ésta no sea una historia interminable, señoras y señores [...], y no voy a decirles <u>he dicho</u> porque ya les dije que, si bien ésta no es una historia interminable, sí es una historia interminablemente triste [...], señoras y señores, y porque, se los repito: esta es una historia sin principio ni final, un mundo al revés [...]. (p. 100)

A la luz de lo anterior, queda constatado que el narrador autobiográfico de <u>Felipe Carrillo</u> cuenta los acontecimientos sucedidos tanto en su pasado como en su presente y que comunica las observaciones y reflexiones que se le ocurren en el presente. En cuanto a la reproducción de los discursos de los personajes, sobra decir que los de Felipe Carrillo en cuanto personaje se presentan con mayor libertad que los de los demás participantes en la novela. En el caso del personaje protagonista, Felipe Carrillo, el narrador puede comunicar válidamente todas las clases de discurso, sean externos o

internos, puesto que a través de ellos se está representando a sí mismo. El narrador comunica lo pensado por el personaje protagonista, por ejemplo, cuando dice en las primeras líneas de la novela que Felipe Carrillo "pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia" (p. 11) o cuando dice, "Y yo empecé a sospechar. ¿Y si se trataba de una periodista con infiltraciones de espía?" (p. 47). En el último ejemplo es notable la modulación del discurso del narrador al del personaje, y el cambio al estilo directo para dar cuenta del pensamiento de éste. Se trata de un uso muy común, mediante el cual se pasa abruptamente de una forma discursiva a otra. En los textos citados a continuación, por ejemplo, se expresan los pensamientos del personaje libre directamente, sin emplear comillas, ni verbo introductor, ni ningún otro signo que marque su introducción:

> Mil veces pedí que no pasaran más llamadas, pero a cada rato había otra comunicación con santo y seña para madame. Gajes del oficio, me decía yo, pero la verdad es que nunca he visto a una periodista tratar tan dulcemente y bajito a sus colegas de larga distancia. ¿O quién será? ¿El esposo? ¿Pero no me dijo que se había divorciado? (pp. 46-47)

> Qué bestia para desahogarse, pensaba yo, parado ahí en el andén, mientras Claudio y Sonsoles contemplaban turulatos las cosas tan raras que hace este chico y yo seguía la escena con santa paciencia y sádica sonrisa de internado, universidad, servicio militar obligatorio, y besa nomás, huevón, desahógate, tú desahógate nomás que ya verás lo que te espera. (p. 67)

Los discursos externos del personaje Felipe Carrillo están reproducidos en dos formas: la tradicional, en forma directa, con signos gráficos y/o verbos declarativos, "¿Qué piensa usted, Eusebia?- le pregunté" (p. 103), y en forma directa libre, sin signos ni verbos

semejantes. Esta segunda forma es muy común y el narrador la usa para reproducir muchos de los diálogos de Felipe Carrillo citándolos dentro de su propio discurso, como si formaran parte del mismo:

> Nuevamente había empezado a soñar con trasladarme con bultos y petates a Madrid y, aunque mis colegas y amigos me aconsejaban prudencia, por las razones que yo mismo les había contado, día tras día me arruinaba llamando a Genoveva y Bastiancito por teléfono, porque ahora hablaba con los dos y si él realmente se interesaba ahora por la arquitectura, con la misma pasión que antes por los libros incunables, ahí me tenía a mí para ayudarlo y aconsejarlo mientras hacía sus estudios universitarios, que ya falta poco, Bastioncito, que hay que irse preparando, hijo, y ya verás tú, después, seremos socios en Madrid y cambiará el nombre de mi atelier con la inclusión de tu apellido y la supresión del de la pobre Liliane, que ya no viene al cuento en España. (p. 84)

Cuando el narrador reproduce los discursos de los demás personajes, emplea frecuentemente los mismos estilos ya comentados para dar cuenta de lo que piensan y dicen. Aunque el narrador autobiográfico tradicional no disponga de mucha libertad para reproducir algunos de estos discursos, en Felipe Carrillo se otorga cierto privilegio y libertad con respecto de los otros participantes. A diferencia del narrador tradicional de novelas autobiográficas, con restricciones y difícil acceso a los discursos interiores, Felipe el narrador goza de esta licencia y se da la libertad de representarlos en algunos casos:

> Total, pues, que Paquita no se hubiera reído porque, además, el señorito venido de París pronto iba a ser de la familia, si es que, pero en la cocina no se piensa ni siquiera si es que, porque doña Genoveva, mi señora, tiene una foto dedicada por el Rey en la sala, y porque el señorito venido de París es

> peruano y de inca sí que algo tiene en el acento y en lo feo que es, Dios mío, cómo habrá sido don Felipe Carrillo con sus plumas allá en las colonias, que les llaman, Dios mío, qué casa la que me ha tocado. (p. 17)

El narrador deja que sea el mismo personaje quien exprese su pensamiento, dando al lector la ilusión de percibir este discurso interior directamente de la sirvienta de Genoveva, sin comillas ni signo gráfico alguno. Cada vez que presenta el discurso interno de algún personaje secundario, éste aparece como una proyección de lo que Felipe cree que ellos piensan. El narrador especula sobre lo que los otros personajes piensan, como cuando dice que "Genoveva debía estar pensando que yo, por lo menos, era tan tímido como ella" y "ella ella debió pensar, en medio de tanto silencio, que detrás de esa sonrisa se escondía una personalidad compleja, o muy irónica" (p. 42). Sin embargo, sobra decir que la reproducción de los discursos interiores de los personajes secundarios no es muy frecuente. Los casos en que el narrador autobiográfico representa sus discursos externos, en cambio, son los más numerosos y quedan citados en estilo directo a lo largo del texto:

> [...], y con Claudio detrás, amenazándolo a gritos, y con Bastianito Ito paralizado en medio del jardín porque, de acuerdo a sus planes, que no cesaba de chillarnos histéricamente, el hijo de puta de Felipe Carrillo había cerrado mal una puerta a propósito, mamá, para que me maten a Ramos, ¡mamáaaa! (p. 68)

> [...] me explicó Genoveva, en las diversas oportunidades en que logró interponer su llanto entre el de Bastianito y el teléfono, su hijo lloraba porque, en el fondo, me extrañaba y si supiera lo arrepentido que estaba, no te puedes imaginar,

> Felipe Carrillo, es el arrepentimiento más grande del mundo. El solito ha querido ir a un internado. (p. 81)

> Eusebia, felizmente, estaba en la cocina, porque ése era su lugar, menos a la hora de la limpieza y de las comidas, y porque ése era además su lugar favorito. Ahí tenía su radio y la ponía altísimo y cerraba la puerta para no tener que estar soplándose la cantidad de sandeces que decía el niño ese tan mal envasado que se han traído estos señores, que de marica p'arriba no para y que con lo lindo que camina su mamá [...]. (p. 103)

Aquí, como en la citación de sus propias palabras como personaje, empieza un párrafo narrando acontecimientos y luego efectúa una transición a la cita directa sin ningún "aviso" al lector. Abundan, además, las páginas en las que se combinan estilos diferentes:

> A Genoveva como que le sonrió la vida, nuevamente, y en medio de tantas lágrimas esbozó un sentimiento de alegría, me dijo voy por un vaso, te adoro, voy por un vaso, si tú supieras, ¿traigo más hielo?, te quiero, también hay una botella de Chivas, ¿me perdonas?, voy por el vaso, te ruego que me perdones, ¿traigo el Chivas?, perdóname, pe-perdóname, Fe...
>
> -Pero qué gano yo con perdonarte si el otro anda suelto por el mundo Genoveva...
>
> -Te juro que le encontraré un internado. Te lo juro, Felipe Carrillo.
>
> -Se escapa... (pp. 71-72)

La mezcla hace que a veces se cree ambigüedad al momento de efectuarse la lectura, pues se hace difícil distinguir la separación que el narrador mantiene con los discursos de los personajes. Cabe notar, además, que el narrador representa los discursos de sus personajes por igual, es decir, en forma indiscriminada: se les da el mismo trato cualitativo a los discursos de Genoveva, Sebastián, Eusebia y Paquita. No obstante lo anterior, se nota que, cuantitativamente, es Sebastián

el que recibe mayor atención del narrador y que son muchos los discursos del hijo de Genoveva que están respresentados, permitiendo la entrega de la información del niño como si de él mismo viniera.

Para resumir, pues, en Felipe Carrillo, a pesar de que el narrador cuenta su historia con sus propias palabras, frecuentemente representa discursos atribuidos a él mismo como personaje y a otros personajes, de una manera tal que los discursos de los personajes parecen ocupar un rol predominante en el texto. Al mismo tiempo, explota todas las modalidades de discurso que le son asequibles y se toma una libertad considerable cuando los incorpora a su propio discurso en calidad de narrador. Como resultado, la novela no sólo se destaca por su cualidad mimética, sino que la manera en que se hace uso del discurso es uno de los factores que contribuye a su naturaleza oral, aspecto que analizaremos en el siguiente capítulo.

Si la variedad de los discursos de los personajes contribuye a la calidad oral de Felipe Carrillo, algo semejante podrá concluirse respecto de la estructura temporal del texto, la cual revela la anarquía más característica del discurso hablado que del orden de lo escrito. Ahora bien, el tiempo es la otra categoría importante, al lado del modo narrativo, que hay que tomar en cuenta al considerar las relaciones entre la historia y el relato. Al hablar de la estructura temporal del texto, es preciso, pues, considerar la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso, es decir, el tiempo de lo narrado y el "pseudo-tiempo", según el término de Genette, del relato. De acuerdo a Genette, el fenómeno de la temporalidad narrativa exige el estudio de aspectos esenciales: el orden, la

duración y la frecuencia, aunque, en este estudio nos limitaremos a analizar el orden y a considerar las relaciones entre el orden cronológico de la sucesión de acontecimientos en la historia y el orden de su disposición en el relato.[30]

Siempre que se cuenta algo hay una instancia narrativa cuya ubicación temporal se establece a partir de su relación cronológica con el tiempo de la historia que cuenta. Como bien lo reconoce Lanser, "temporal stance encompasses two aspects of the narrator's relation to the story world: the pace of the narration, and the temporal distance between the moment of telling, and the moment when the narrated events take place."[31] El tiempo de la narración es identificable, pues, a raíz de una comparación entre el momento en que habla el narrador y el momento en que sucede lo que cuenta, relación que le ha permitido a Genette establecer una tipología de cuatro posibilidades: la forma ultérieure, "position classique du récit au passé"; la antérieure, "récit prédictif, généralement au futur"; la forma simultanée, "récit au présent contemporain de l'action"; y la intercalée, que es la narración que se hace "entre les moments de l'action"[32] como en el caso de la novela epistolar. La primera es la más usada ya que en la mayoría de relatos se cuentan acontecimientos ya sucedidos.

Debido a que en las novelas autobiográficas hay identidad entre el agente que cuenta y el que participa en la historia, se presenta, de

---

30 Genette, Figures III, p. 78.
31 Lanser, The Narrative Act, p. 198.
32 Genette, Figures III, p. 229.

acuerdo a Genette,[33] el fenómeno de la convergencia final, por la que el narrador y el personaje funden sus situaciones con respecto del texto narrativo, situándose en la misma isotopía temporal. El narrador autobiográfico, así, en su intento de recuperar un pasado en el que participara como protagonista, da lugar a que los dos tiempos, el de la historia y el de la narración, se fusionen al final del texto, puesto que se elimina la distancia que existía entre quien narra y quien actúa. Esto obedece, como escribe Lanser, a que la distancia temporal "between the events and their telling gradually diminishes to the point that the text ends in the narrative present,"[34] produciendo lo que Genette denomina la fusión "quasi miraculeuse, entre l'événement raconté et l'instance de narration, á la fois tardive (ultime) et <<omnitemporelle>>."[35] La relación entre el tiempo de la narración y el de lo narrado en los textos autobiográficos se caracteriza, además, por un grado de fluctuación de la distancia que los separa a consecuencia de una yuxtaposición de la narración posterior con la simultánea y, del hecho de que el narrador se refiera a diferentes períodos de su vida en un orden distinto al que ocurrieron.

La fluctuación en la distancia que regula la relación entre el tiempo de narración y el de lo narrado surge de un reordenamiento de la historia y de la tendencia a presentar los hechos en una secuencia que no corresponde al orden de los mismos en la historia. Cada vez que esto sucede, se produce una discordancia, lo que no

---

33 Genette, Figures III, pp. 232-3.
34 Lanser, The Narrative Act, p. 199.
35 Genette, Figures III, p. 108.

impide, sin embargo, que podamos recrear la secuencia lógica y cronólogica de lo que se cuenta. Toda vez que los dos órdenes no coincidan exactamente, se revelan "desajustes" en el orden temporal, a los que Genette denomina anacronías narrativas, definidas como "les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit"[36] e identificadas como las prolepses, o anticipaciones, y las analepses, o retrospecciones. Las primeras son "toute manœuvre narrative consistant á raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur", mientras que las segundas son "toute évocation aprés coup d'un événement antérieur au point de l'histoire oú l'on se trouve."[37] Por otra parte, hay que distinguir entre la analepsis externa, la retrospección que se remonta a un punto enteramente fuera del lapso temporal de la historia principal, y la interna, la que acontece dentro de aquel lapso. La misma clasificación, aunque son menos frecuentes, es válida para las anticipaciones.

En las novelas autobiográficas se destacan en especial las diferencias entre el tiempo de la historia y el del relato en la medida en que es común encontrar "desajustes" entre los dos órdenes mencionados. Con no poca frecuencia nos encontramos con relatos que se inician in media res, es decir, cuando ya se ha avanzado en el desarrollo de la historia que se cuenta. Esta modalidad de iniciación, que constituye una de las formas más tradicionales en la que se manifiesta la diferencia entre el orden temporal de la historia y el del relato, obedece a que el narrador no cuenta su vida desde su nacimiento, sino que se limita a dar cuenta de parte de ella. En este

---

36 Genette, Figures III, p. 79.
37 Genette, Figures III, p. 82.

caso necesita dar detalles de su niñez a grandes rasgos, en la mayoría de los casos, y evocar estos momentos efectuando saltos temporales para ello. El narrador autobiográfico, a diferencia de otros narradores, al hacer uso de la narración ulterior explota su conocimiento de los hechos ya ocurridos al momento de contar. Este fenómeno contribuye a que tienda a recurrir a la anacronía, la cual se presenta en la forma de saltos temporales al "pasado", como restrospecciones, o saltos al "futuro", como anticipaciones, de acuerdo al momento que dé cuenta el relato.

En Felipe Carrillo el narrador intenta revivir y recuperar su pasado a través de una rememoración del mismo, desde un "ahora" en el que efectúa su acto de narrar. A esto obedece el hecho de que se utilice mayoritariamente la narración posterior en casi todo el texto, narrando en pretérito, cada vez que da cuenta del pasado. Por otra parte, también ocurre la narración simultánea cuando describe lo que le sucede en su "ahora", en París. Se produce, así, la yuxtaposición de estos dos tipos de narración, de acuerdo a la cual el texto fluctúa entre los dos tiempos. Como cualquier narrador autobiográfico, al dar cuenta de su vida, Felipe Carrillo compara constantemente su pasado y su presente: lo que fue "años atrás" y lo que es "ahora":

> Aquello me pareció una gran maldad y durante un buen tiempo anduve bastante arrepentido. Pero hoy, que ha pasado aún más tiempo, me alegro, y mucho, al pensar que fue una gran lección. Y hasta me gustaría decir que fue una venganza, pero es imposible porque recién aquella mañana empezó lo de Genoveva. (p. 46, subrayado nuestro)

Como consecuencia directa de la yuxtaposición de los discursos posteriores y simultáneos del narrador, la distancia entre el pasado y el presente no es constante, sino que varía por dos razones: en primer lugar, cada vez que Felipe Carrillo vuelve al pasado, no siempre regresa a describir el mismo momento en el tiempo que dejara para hablar del presente; en segundo lugar, a medida que la novela se desarrolla, la distancia, por lo general, se reduce gradualmente hasta que desaparece, prevaleciendo el presente. Se produce, así, la "convergencia isotópica" de la que habla Genette, de acuerdo a la cual el tiempo de la historia, con Felipe Carrillo personaje y su vida, y el tiempo del acto de narración, con Felipe Carrillo como narrador efectuando el acto de narración, se funden en una sola unidad. Esta distancia, que se ha esfumado en varias oportunidades en el curso de la historia, por tanto, se elimina por completo al finalizar el texto en el "presente" de la narración:

> Somos como un tren sin pasajeros, nada más, aunque a veces mientras escribo todas estas cosas que no merecen ni un capítulo final, me voy dando cuenta de que soy también un hombre sin final, una persona que definitivamente lo único que pudo hacer fue mudarse por última vez. Miren, nada ha cambiado en mi vida y todo ha cambiado en mi vida. Muchísima música de fondo tuve que escuchar antes de enterarme de que lo único que ha cambiado en mi vida soy yo. Nada muy grave tampoco, y eso es lo peor, aunque por ahí Joseph Conrad en su libro Lord Jim me ande tranquilizando con eso de que el hombre es un ser asombroso pero definitivamente no es una obra maestra.
> (p. 150, subrayado nuestro)

En Felipe Carrillo, la fluctuación de la distancia que el narrador mantiene con la historia que cuenta resulta, en primer lugar, del

reordenamiento de los sucesos. Sin embargo, aunque éstos están presentados en una secuencia distinta a la cronológica, nos es factible encontrar el orden lógico de la historia. El orden en que se sucedieron los acontecimientos de la historia principal, que da cuenta de parte sustancial de la vida del arquitecto peruano Felipe Carrillo, quedaría de la siguiente manera: la historia se inicia con la llegada del amigo del protagonista, el escritor mexicano Andrés Zamudio, quien se aloja en su departamento de París. Luego ambos viajan a Roma. De vuelta en Madrid, conocen a Genoveva y se establecen las relaciones amorosas entre Felipe y la periodista española. Después, se sucede una serie de visitas por ambos lados: a París y a Madrid. Durante el mes de agosto de 1982 pasan unas vacaciones en El Espinar, España. Regresa cada uno a la ciudad: Genoveva a Madrid y Felipe a París, y luego de algunas visitas por ambos lados, deciden el viaje a Colán, en el norte del Perú. Felipe, Genoveva con su hijo Sebastián y cuatro mascotas, realizan el viaje durante el verano, en enero y febrero de 1983. Mientras están allí ocurre el desastre causado por la Corriente del Niño, lo que hace que Felipe Carrillo y Eusebia, la cocinera, huyan a Querecotillo con la ayuda de unos amigos del arquitecto. En la hacienda de sus amigos pasa algunas semanas con su nuevo amor Eusebia. Regresa Felipe a Madrid para devolver las sábanas de propiedad de Genoveva. Luego toma el "tren" de regreso a París de donde rememora gran parte de lo acontecido. Finalmente, el protagonista se encuentra en París contando la historia. De acuerdo a esta trayectoria, el período que la historia cubre, podría dividirse en varias unidades más cortas como las que quedarían expuestas

gráficamente en el siguiente esquema, donde las letras marcan los principales períodos y su secuencia cronológica:

Esquema I

A.	París: llegada de Andrés Zamudio. Roma: viaje de Felipe y Zamudio. París: la mañana de la entrevista con Genoveva. Tarde y noche, Felipe y Genoveva en el hotel, del mismo día.
B.	Madrid: primeras visitas de Felipe a Genoveva. París: se marcha Zamudio. El artículo de la revista francesa. Madrid: Felipe se muda al departamento de Genoveva. Regresa a París.
C.	El Espinar: viaje de vacaciones, en agosto de 1982.
D.	Felipe regresa a París. Genoveva y Sebastían a Madrid. Se dan algunas visitas: Felipe va a Madrid. En el departamento de ella. Genoveva a París, en octubre. Viaja a París.
E.	Perú: viaje a la playa de Colán en Piura, en enero y febrero de 1983. El desastre de la Corriente del Niño y la fuga de Felipe.
F.	La hacienda de Querecotillo: Felipe y Eusebia pasan juntos algunas semanas.
G.	Madrid: Felipe va a devolver las sábanas a Genoveva.
H.	"En el tren" de regreso a París.
I.	París: ahora.

El lapso temporal de los hechos de la fábula primordial se extiende desde el momento en que Andrés Zamudio llega al departamento del personaje-protagonista hasta el momento en que el narrador se encuentra "contando y escribiendo" su historia.

A la luz de la narración de lo que ocurrió en el pasado, éste podría subdividirse a la vez en tres: pasado reciente y pasado

distante, ambos relacionados con el tiempo de la historia primordial y evocados a través de retrospecciones internas; y un pasado remoto, que no pertenece a la historia primordial y se evoca a través de retrospecciones externas. Dicho en otras palabras, la historia en Felipe Carrillo se encuadra dentro del pasado remoto y el presente:

Esquema II

PASADO REMOTO

Su juventud en Lima. Los carnavales de Piura. Su vida matrimonial con su esposa Liliane. La carta del hermano y la cuñada de Felipe desde México.

PASADO DISTANTE

A. París: llegada de Andrés Zamudio. Roma: viaje de Felipe y Zamudio.
París: la mañana de la entrevista con Genoveva. Tarde y noche, Felipe y Genoveva en el hotel, del mismo día.

B. Madrid: primeras visitas de Felipe a Genoveva. París: se marcha Zamudio. El artículo de la revista francesa. Madrid: Felipe se muda al departamento de Genoveva. Regresa a París.

C. El Espinar: viaje de vacaciones, en agosto de 1982.

D. Felipe regresa a París. Genoveva y Sebastían a Madrid. Se dan algunas visitas: Felipe va a Madrid. En el departamento de ella. Genoveva a París, en octubre.

E. Perú: viaje a la playa de Colán en Piura, en enero y febrero de 1983. El desastre de la Corriente del Niño y la fuga de Felipe.

F. La hacienda de Querecotillo: Felipe y Eusebia pasan juntos algunas semanas.

PASADO RECIENTE

G. Madrid: Felipe va a devolver las sábanas a Genoveva.

H. "En el tren" de regreso a París.

PRESENTE

I. París: ahora.

Ahora bien, si comparamos la ordenación de los hechos de la historia principal con su disposición en el relato, se constata que no coinciden: el período abarcado por la historia no se presenta en el mismo orden de la cronología del Esquema I, sino que está representado en una secuencia diferente determinada por el orden de los capítulos:[38]

Esquema III

Capítulo	Contenido	Secuencia Cronológica
Música de fondo:	"En el tren" de regreso a París. Colán.	H, E.
II:	Presente. Madrid: en el departamento de Genoveva. Querecotillo	I, B, F.
II (Continuación y fin):	París: presente.	I.
III:	París: el día de la entrevista. Tarde y noche en el hotel de aquel día.	A.
IV:	Se marcha Zamudio. París: el artículo de la revista francesa. París: presente.	B, I.
V:	Madrid: primeras visitas. Felipe se muda al departamento de Genoveva. Regresa a París.	B.
VI:	El Espinar: Agosto de 1982.	C
VII:	El Espinar.	C
VIII:	Felipe regresa a París. Genoveva y Sebastián	

38 Cabe mencionar que este esquema sólo incluye el contenido en el que cada capítulo se concentra.

	a Madrid. Se dan algunas visitas de Felipe: Felipe va a Madrid y Genoveva a París.	D.
IX:	Madrid: departamento de Genoveva en octubre. Viaja a a París.	D.
X:	Perú: Viaje a la playa de Colán en Piura, en enero y febrero de 1983. Presente.	E, I.
XI:	El desastre de la Corriente del Niño y la fuga de Felipe y Eusebia.	E.
XII:	La hacienda de Querecotillo: Felipe y Eusebia pasan juntos algunas semanas.	F.
XIII:	Madrid: Felipe va a entregar las sábanas de Genoveva. "En tren" de regreso a París.	G, H.
Un departamento nuevo:	París: ahora.	I.

Al comparar el Esquema I que muestra el orden de los acontecimientos expuestos lógica y cronológicamente, con el último en el cual aparece el orden en que son contados, de acuerdo a la secuencia de los capítulos, notamos el contraste. El relato comienza in media res: el primer capítulo da cuenta de lo que pasaba en el tren, cuando ya está avanzada la historia, momento que se encuentra en "H" -el pasado reciente- del Esquema I. Se comprueba, entonces, un "desajuste" entre la historia y el relato ya que no hay correspondencia entre los dos: la primera empieza en "A", el segundo en "H". Por otra parte, el último esquema muestra, además, que los tres primeros capítulos dan cuenta de acontecimientos que ocurrieron con posterioridad en la secuencia cronológica del primero: el Capítulo "Música de fondo" corresponde a "H" y "E", el Capítulo II a "I", "B" y "F" y el Capítulo II "Continuación y fin" a "I". A partir del Capítulo III el relato guarda cierta concordancia con la historia, en la

medida en que el orden de los capítulos observa un orden cronológico general, que culmina con "I", con el presente en que el narrador Felipe Carrillo cuenta su historia en París. Esta novela, como muchas novelas autobiográficas, se caracteriza, entonces, por su comienzo in media res, hecho que manifiesta en cierta manera la intención del narrador autobiográfico de explicar al lector un determinado momento de su vida para más tarde, a partir del Capítulo III, empezar a entregar los antecedentes. El narrador en Felipe Carrillo, pues, al no mantener el orden cronológico, contribuye a que el lector experimente una tensión desde el inicio, al estar presentándosele una historia ya avanzada en el desarrollo de los acontecimientos. Felipe Carrillo tiene la intención de comunicar, primeramente, su pasado reciente, y posteriormente, recuperar el más distante, todo ello para discribir la situación presente desde la que cuenta y con la que culmina su relato. Será por eso, pues, que recurre con frecuencia a su presente como es el caso de los Capítulos II, II "Continuación y fin", IV, X y "Un departamento nuevo."

Además de que en Felipe Carrillo el ordenamiento general de los capítulos no guarde correspondencia exacta con respecto a la secuencia cronológica de la historia, llama la atención, más aun, la manera en que el texto revela una distribución ya más azarosa al interior de cada capítulo. Así pues, el texto revela una diferencia de grado entre la cronología mantenida por los capítulos y la del contenido de los mismos. Como ya dijimos, a pesar de que algunos de los capítulos sean la excepción, se observa cierto orden general al nivel de los capítulos, hecho que hace que el libro Felipe Carrillo tenga una secuencia cronológica general. Al pasarnos de un capítulo a

otro, se observa que no hay anarquía temporal sino que se observa cierto orden cronológico. Pero, en cambio, cuando nos fijamos en el contenido de cada capítulo, página por página, vemos que dentro de esa cronología general el narrador "salta" frecuente y anárquicamente entre distintos momentos de la historia.

Si consideramos el momento en que el narrador está narrando en su presente como el tiempo principal de la novela, todo lo que da cuenta de hechos ocurridos con anterioridad al acto de narración es retrospección. Por esta razón, puesto que el narrador rememora su pasado, estamos frente a una retrospección o analepsis extendida donde todo lo que se cuenta gira en torno al "presente" del narrador. Es en el interior de esta analepsis extendida que se producen los frecuentes saltos hacia adelante y atrás. Frecuentemente, se narra lo que algún personaje está haciendo en determinado momento de la historia y de allí se pasa a narrar lo que ocurrió algún tiempo antes o después:

> Pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia me voy (yo siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo, verán ustedes), pensaba y pensaba, en forma realmente abrumadora, cosas como mi boleto no tiene regreso y en el tren de mi ausencia me voy, por consiguiente, aunque nada había conseguido y eso que lo habíamos intentado todo aquella última vez.
>
> Sabíamos, desde la partida y mucho antes, desde que se decidió aquel viaje, sí, que se necesitaría un enorme tacto para la empresa. Y lo pusimos.
>
> Pensar que tres personas totalmente desprovistas de tacto, tres personas embarcadas en una empresa que, bueno, ya es hora de explicarlo, [...]. (p. 11)

> Era, pues, como se comprenderá ahora, espero, una empresa en la que habría que actuar con muchísimo tacto, y precisamente porque lo que iba a sobrar ahí era el tacto. Manual, labial, sexual, me refiero. O sea pues que aquello era una especie de Dios mío, a quién se le ocurre, y nosotros tres sin el mayor tacto y Dios mío y nosotros tres con el menor tacto y Dios mío y tacto y más tacto, al que me referí antes, más los animales: Lorita, verde y cotorrísima, Ramos, el perro, Sandwich, o sea el gato, que era asiático como la gripe y horrible también, y el mono, cuyo nombre en este instante no se me viene a la memoria, pero ahí lo estoy viendo masturbarse una vez más en lo que va del día que entonces iba. (pp. 11-12)

Se puede ver, entonces, a partir de los fragmentos citados, cómo en una sección de uno de los capítulos -el primero en este caso- el narrador cuenta los acontecimientos pasando de un tiempo a otro, en forma desordenada: del tren se pasa a lo que intentaron Genoveva y Felipe la última vez, cuando éste fue a devolver las sábanas; de allí se salta a lo del viaje a Perú; luego, al "presente" de la narración; de allí, se pasa a relatar lo del "tacto" que necesitarían para la empresa; se vuelve al presente para dar cuenta de que el narrador no se acuerda del nombre del mono; seguidamente, se retrocede hasta el momento en que el narrador veía masturbarse a Kong; y, finalmente, se salta hacia adelante, retornándose al pasado reciente, al momento del tren, en el que "en forma por demás abrumadora, pensaba y pensaba" (p. 12). Todo esto, como sucede a lo largo del texto, viene incluido en una extensión de casi menos de dos páginas.

Otra muestra clara de la arbitrariedad en la ordenación de los acontecimientos que mantiene Felipe Carrillo se encuentra en todo el Capítulo III: se inicia dando cuenta de la llegada de Genoveva al

departamento de Felipe para llevar a cabo la entrevista; seguidamente, se salta atrás quince días y se cuenta la llegada de Andrés Zamudio; luego, más atrás, a cuando el hermano y la cuñada del arquitecto le escribieron sobre Zamudio (todo esto en la página 37); se vuelve a la llegada del mexicano; a lo que el portero del edificio le pregunta "ahora"; suceden la compra de ropa para su amigo después de llegar a París (p. 38) y el encuentro con Marie Christine y las peripecias de la traducción (p. 39); hacia adelante, dos días después partieron a Roma y, en un salto más adelante, se va Zamudio de París (p. 40); hacia atrás, el lunes de la cita con la periodista madrileña y las cancelaciones de los compromisos del mexicano; el momento de la llegada de Genoveva al departamento de Felipe (p. 41); evoca a Liliane, pasado remoto; salto adelante a la noche que pasó con Genoveva el mismo día de la entrevista; vuelve al lunes por la mañana; salto adelante, cuando conoció a Bastioncito; la entrevista (pp. 42-43); la historia de los dos amigos en el hotel de Roma la semana anterior (pp. 43-44); salto atrás a la llegada de Zamudio y sus maletas; a la mañana de la entrevista; hotel de Roma; entrevista (pp. 44-45); hotel de Roma y el pedido de Zamudio a Felipe; tres días después la carta a su cuñada; Genoveva y Felipe en el hotel; vuelta a "aquella mañana" en el departamento de Felipe (pp. 45-46); salto a "hoy"; el día de la entrevista; Liliane; la tarde y noche que pasaron con la periodista después de la entrevista y la llamada de Sebastián; evoca a Zamudio (pp. 46-47). El caos, pues, es evidente y sostenido dentro de cada página, siendo innumerables los saltos que se dan desde el presente al pasado o viceversa. A través de analepsis externas se evoca en el relato un acontecimiento del pasado

remoto de la historia, sea sobre la juventud del personaje (pp. 31, 95), los carnavales de Piura (p. 95), su primera esposa Liliane (pp. 35, 51, 87, 91) o, lo aconsejado por su hermano y su cuñada sobre Zamudio (p.37). A través de restrospecciones internas, se evocan todos los acontecimientos que tienen lugar en el lapso primordial de la historia de Felipe, su pasado distante y el reciente, desde donde, como sucede a lo largo de todo el primer y el décimotercer capítulos, el personaje "pensaba y pensaba, en aquel tren de la ausencia" (pp. 11, 135-6), presentándose saltos hacia más atrás o hacia adelante en la historia. La forma en que la novela se inicia le permite al narrador Felipe Carrillo dar cuenta solamente de parte de su vida, ofreciendo la información antecedente posteriormente como le convenga, es decir, efectuando saltos que fluctúan entre el pasado: remoto, distante y reciente, y el presente, en el que se encuentra al momento de contar. Estos dos fenómenos que caracterizan la novela de Bryce Echenique hacen que se produzca una tensión en el lector desde el principio, que continúa a lo largo del texto como resultado de los cambios bruscos en la presentación, casi caótica, de los diferentes momentos de la historia.

A la luz de lo anterior, queda claro que la novela Felipe Carrillo está caracterizada por una anarquía temporal conseguida mediante los traslados frecuentes del narrador de un momento a otro de la historia. Es esta característica la que le da al texto una cierta cualidad oral, ya que su dinamismo se asemeja al de una forma conversacional, a un ordenamiento de los contenidos más común en el discurso oral que en el escrito. Con esto, junto con los otros aspectos del texto comentados en este capítulo, queda claro que las

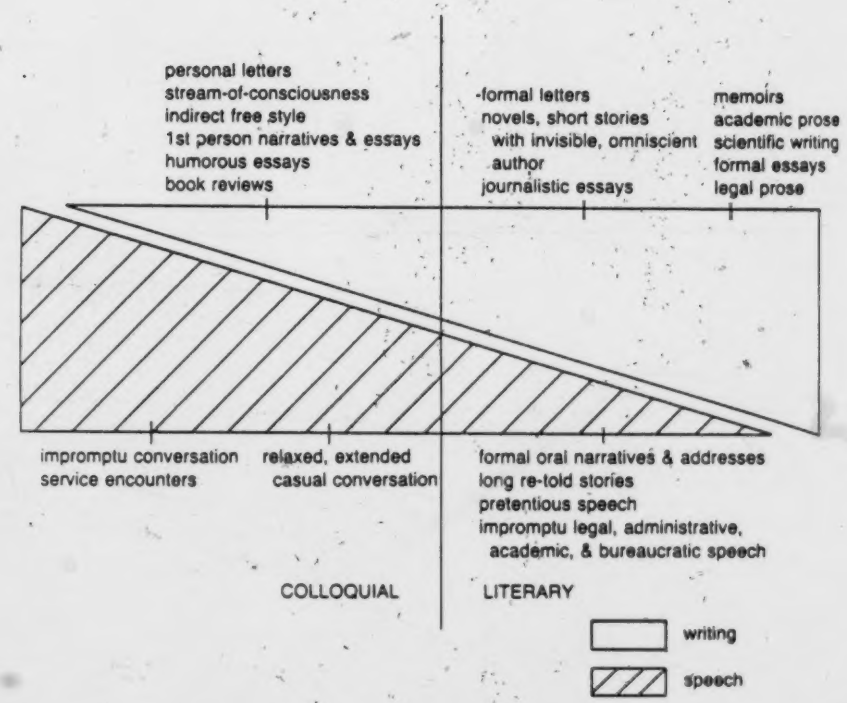
características generales de la autobiografía en la última novela de Bryce Echenique representan una exploración de límites de las convenciones del género. Se trata de una exploración que, al mismo tiempo, consolida su oralidad y, de cierto grado, su autorreferencialidad, temas que nos ocuparán en los próximos capítulos.

II Felipe Carrillo, novela oral.

Como ya señalamos en el capítulo anterior al hablar de la novela autobiográfica, aparte de ser un texto en el que se exploran los límites de este género, Felipe Carrillo es una novela en la que la afirmación del "yo" se canaliza a través de su cualidad oral y la autorreferencialidad. En resumidas cuentas, pues, el narrador-personaje Felipe Carrillo, entrega su historia caracterizándola por la abundancia de discursos de los personajes y una anarquía temporal en el orden de la historia, aspectos que, como ya dijimos, traen al texto una oralidad que se identifica con la forma conversacional. Por otra parte, el hablante se manifiesta en el texto a través de una manera de contar propia del habla corriente y cotidiana, dejando de disfrazarse bajo el estilo escrito y contando su historia con una espontaneidad caracterizada por la inclusión de recursos convencionalmente empleados en las modalidades orales.

En el presente capítulo nos dedicaremos a la cualidad oral de la novela, dejando para el final una consideración de la autorreferencialidad. Nuestro propósito consistirá primero en considerar las relaciones que guarda el discurso escrito con el hablado y, luego, en demostrar hasta qué punto Felipe Carrillo, a pesar de ser un texto escrito, se adhiere a muchas de las características del hablado. En general, aunque el discurso hablado se diferencia del escrito, hay momentos en que ambos coinciden, como es el caso de algunos géneros literarios en los que se aumenta la probabilidad de que se produzca el discurso oral. Por ejemplo, como

bien lo reconoce Georgia M. Green, el lenguaje coloquial se usa más frecuentemente en ciertos contextos, estilos y géneros de acuerdo a lo que señala en un esquema, elaborado para ayudarnos a comprender este fenómeno:[1]



Para abarcar el tema general de la presencia de lo oral en lo escrito, hablaremos primero de la expresión, es decir, algunas de las

---

[1] Georgia M. Green, "Colloquial and Literary Uses of Inversions", en Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy (New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1982), p. 134.

formas más típicas del discurso oral. En este contexto, comentaremos el problema del orden, tanto las características generales de la aparente falta de orden, como algunas más específicas como el vocabulario, la repetición, las pausas e interjecciones y los efectos humorísticos; además, comentaremos la situación comunicativa y aludiremos a algunas de las frases autorreferenciales y a las expresiones y artificios empleados por el hablante con el fin de atraer la atención del receptor e involucrarlo en su discurso. Luego, en un apartado más corto al final, abarcaremos la presencia de la música en Felipe Carrillo como aspecto del contenido del discurso hablado que se relaciona en particular con la cultura oral popular, entendida ésta como ciertas manifestaciones culturales conservadas y diseminadas hasta cierto punto debido a su presencia en la lengua hablada. Vale decir que no pretendemos dar cuenta detallada de estos fenómenos lingüísticos, sino que nos limitaremos a las diferencias principales sobre las cuales existe cierto acuerdo entre los que han tratado este tema.

En cuanto al orden se refiere, debemos mencionar que tanto el discurso escrito como el oral tienen sus propias características. Entre los que explican el fenómeno se encuentra Wallace L. Chafe,[2] quien, tomando como punto de partida los rasgos más típicos del lenguaje escrito y del lenguaje hablado, compara la extrema informalidad del lenguaje oral con la extrema formalidad del escrito. Así, él considera que, en general, el primero está caracterizado por la fragmentación,

---

2 Wallace L. Chafe, "Integration and Involvement in Literature", en Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy (New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1982), pp. 35-53.

resultado del uso arbitrario de ciertas conjunciones, mientras que el segundo tiene la integración y la subordinación sintáctica como rasgos principales, junto con recursos como conjunciones y otras construcciones complejas que permiten la incorporación de más material en unidades de ideas que contribuyan a la cohesión estilística. Por su parte, Deborah Tannen encuentra también que "the most striking difference is the increased integration or compactness of the written text." El lenguaje hablado, según ella, está fragmentado "as a result of numerous pauses, false starts, fillers, repetitions, and backtracks."[3]

En términos generales, el discurso escrito se caracteriza por la combinación de ideas en oraciones únicas elaboradas de acuerdo a principios basados en los conceptos de orden y secuencia lógicos. Se tiende a evitar las redundancias, repeticiones y contradicciones. Hay mucha variedad de vocabulario y, por regla general, el contenido se elabora de una manera analítica y lineal. Se busca, pues, una estructura planeada y organizada y, en lo que se refiere al uso de los tiempos verbales, se mantiene la consistencia y coherencia.

En el discurso hablado, por otro lado, la secuencia de la información parece seguir el pensamiento del hablante. De allí que la conversación cotidiana refleje la manera desordenada en que la memoria recuerda, dando lugar a que su contenido no sea lineal sino que muestra gran desconsideración por la secuencia temporal de los acontecimientos. La manera en que las ideas se organizan revelan una tendencia a la anarquía, fenómemo que resulta de la poca

---

3 Deborah Tannen, "Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives", Language, 58, 1 (1982), pp. 1-21.

elaboración y planeamiento previos. Las ideas se encadenan con una lógica imprevisible, que algunas veces se aprecia al interior de cada oración, y otras, a lo largo de todo el discurso, el que carece así, de cohesión temática. La falta de orden también se ve reflejada, en cierta manera, por la inconsistencia en el uso de los tiempos verbales en el lenguaje hablado y en una tendencia a cambiar al tiempo presente. Más aun, el hablante se interrumpe frecuentemente, dejando frases sin terminar y efectuando la transición violenta de un tema a otro. Ahora bien, el orden de este discurso viene condicionado por la improvisación, lo que conlleva a la desorganización, a veces caótica, dando lugar a repeticiones, interjecciones, exclamaciones, redundancia y falta de claridad. El orden que sigue refleja claramente que el hablante opta por la asociación o juxtaposición de ideas, recurriendo a la memoria en el momento de elaborar su argumento, de modo que el efecto producido es el de un hablante que salta de una idea a otra y mezcla el contenido de su discurso.

Uno de los rasgos preponderantes del discurso hablado, es la participación o involucración de los integrantes en el hecho comunicativo. El hablante tiene acceso a una amplia gama de posibilidades para atraer la atención del receptor y, así, hacer que escuche. Por ejemplo, la intención del hablante de persuadir a su oyente produce la intensificación, en la medida en que quien cuenta puede hacer uso de la acentuación de ciertas frases. Chafe reconoce al respecto que el lenguaje hablado tiene un alto grado de "involvement" con la audiencia en contraste con el "detachment" del escrito. En éste, se reduce la involucración con la audiencia, se disminuyen las referencias personales y permanece más o menos

ausente la autorreferencialidad textual; en aquél, la involucración interpersonal se presenta mediante repetidas alusiones a los procesos mentales y como resultado de frecuentes referencias del hablante a sí mismo y a su interlocutor a través del uso abundante de pronombres personales. Además, como muy bien lo reconoce Tannen, en el lenguaje hablado el hablante muestra su actitud hacia su material, lo que dice, a través de términos paralingüísticos y repeticiones de frases, mientras que en el escrito la información se presenta con menos indicios de cómo se siente el escritor respecto de lo que describe. En esta categoría se ubican, por ejemplo, las interjecciones, es decir "las expresiones más o menos involuntarias que preceden a la verdadera manifestación".[4] Esta parte de la oración comprende las exclamaciones que expresan de manera enérgica emociones, sentimientos y órdenes, recursos en la lengua oral que reflejan la actitud y subjetividad del hablante y ofrecen indicios de la impresión producida en su ánimo por alguna opinión, como las palabras "ah" o "ay" usadas para introducir frases que expresan alguna ocurrencia súbita del hablante. Este tipo de interjecciones no se usan tanto en la lengua escrita debido a la falta relativa de espontaneidad. Por otra parte, esta involucración incluye algo característico, lo que Chafe llama "monitoring by the speaker of the communication channel which exists with the listener, and attempts to make sure that the channel is functioning well."[5] Es decir, el hablante se asegura con expresiones como "pues", "como ustedes

---

[4] Wermer Beinhauer, El español coloquial (Madrid: Gredos, 1978), p. 72.

[5] Chafe, "Integration", p. 47.

saben" y "quiero decir" que el interlocutor está asimilando lo que desea comunicar.

La segunda dimensión del discurso antes mencionada, que también pensamos comentar en este capítulo, es el aspecto del contenido al cual aludimos con el término cultura oral. Se trata de aquellas manifestaciones culturales cuya sobrevivencia y vigencia social se deben a su presencia como elementos del contenido de la lengua oral, el que en cierta medida nos remite también al contexto más amplio de nuestra cultura en general. Conviene señalar, pues, que nos estamos refiriendo a los elementos de la cultura popular que se consideran parte de la cultura oral puesto que su conocimiento llega a la gente a través de la palabra hablada, pasando de boca en boca, razón por la cual se identifican más con lo oral que con lo escrito. Esa riqueza cultural y temática a la que nos referimos tiene sus fuentes, por un lado, en refranes, modismos y jerga popular y, por otro, en la literatura, el cine, el teatro, la televisión y la música. El uso y apoyatura en refranes, proverbios, expresiones, bromas y jerga popular son estrategias muy comunes del modo oral, a las cuales el hablante acude para dar mayor grado de afectividad, imaginación y hasta colorido a su discurso. Con ello, explota frases familiares y conocidas de su oyente para otorgar a su conversación un efecto comunicativo inmediato y la compenetración necesaria. En la lengua hablada, encontramos en forma abrumadora alusiones a películas y a canciones populares cuyos nombres y contenidos aparecen en la conversación cotidiana y son familiares a la mayoría de la gente de una región o comunidad lingüística determinada.

Ahora bien, sobra decir que puede haber textos escritos en los que el escritor imita el discurso hablado, acercándose a los usos del estilo coloquial de acuerdo al mayor o menor grado en que utilice sus recursos. Para evocar sentimientos determinados comúnmente asociados a la conversación cotidiana, por ejemplo, los narradores hacen uso de los recursos afectivos correspondientes para invocar en el receptor el sentimiento deseado. Con ello buscan manipular las emociones de su receptor contribuyendo a que éste se sienta más involucrado en la situación comunicativa y a que los diálogos tengan más verosimilitud. Si bien es cierto que en la literatura convencional la forma de expresión más típica y tradicional es la escrita, también hay textos escritos que revisten cualidades típicas de la comunicación oral. En los textos narrativos en especial el discurso del narrador se diferencia generalmente del de sus personajes. Conserva el orden y mantiene una secuencia lógica propia de un texto escrito bien organizado, mientras que el discurso de los personajes mantiene hasta cierto punto su calidad de hablado y es representado como si viniera de sus propias bocas. Dicho en otras palabras, la oralidad en los textos narrativos preferentemente se ubica al nivel del discurso de los personajes. La cualidad oral del discurso del narrador, entonces, dependerá del grado en que éste hable como sus personajes, al borrar la distinción tradicionalmente establecida.

Aunque la eliminación de las diferencias entre el discurso del narrador y el de las figuras no es el privilegio exclusivo de una sola clase de textos literarios, hay géneros que son más susceptibles de revelarlo. Como muy bien lo reconoce Georgia M. Green en el cuadro que antes presentamos, las narraciones que más tienden a

identificarse con el lenguaje coloquial son aquéllas que están en primera persona, ya que el "yo" narrador busca dar a su discurso un estilo oral en un esfuerzo de lograr inmediatez. En el caso de la novela autobiográfica, debido a que es un "yo" el que cuenta la historia, entonces, se da lugar a que ocurra la eliminación de diferencias discursivas debido a que el narrador participa a la vez como personaje de su historia. Si bien es cierto que no todas las novelas autobiográficas se caracterizan por tener un alto grado de oralidad, tampoco es raro encontrar las que lo tengan. Es necesario tener presente, pues, que el discurso oral generalmente se refugia en el de los personajes y que el narrador autobiográfico da cuenta de su historia empleando un estilo diferente al del habla de sus personajes, limitando el uso de recursos del modo oral únicamente en la representación de lo que ellos dicen. Por consiguiente, el discurso del narrador adopta su propia forma mientras que los discursos de los personajes son representados de otra manera. Por otra parte, puede haber novelas autobiográficas donde los discursos de los personajes no se diferencian de los del narrador, de modo que la oralidad se manifiesta en ambos niveles. En la novela que nos ocupa precisamente ocurre este fenómeno, pues nos enfrentamos a un narrador que tiende a eliminar la distinción tradicional y se caracteriza por hablar como sus personajes.

Felipe Carrillo, en efecto, a pesar de tratarse de un texto escrito, se caracteriza por tener un narrador cuyo discurso revela muchos recursos y estrategias usados preferentemente en el discurso hablado, en el coloquial en especial. Sin embargo, cabe decir que nuestro estudio de este fenómeno se limitará a un análisis de la

calidad oral del discurso del narrador, tomando en cuenta los aspectos de la expresión y su contenido que ya hemos identificado. Además, conviene mencionar que, habiendo demostrado ya en el primer capítulo que el narrador habla como sus personajes, nos limitaremos aquí a analizar su discurso dejando de lado la semejanza que tiene con el de las figuras que aparecen en su historia. Intentaremos demostrar ahora hasta qué punto el narrador de Felipe Carrillo cuenta su historia conformándose a los rasgos del habla coloquial, ya que va de suyo que las características del discurso de sus personajes son eminentemente orales.

A raíz de la comparación de aspectos del discurso oral con el escrito realizada en lo anterior, comenzaremos el análisis de Felipe Carrillo considerando las facetas de la expresión que ya hemos identificado y abordaremos primero el problema del orden del discurso. Ya a partir del comienzo de la novela se advierte, claramente, que el discurso del narrador no obedece a las convenciones aceptadas para el discurso escrito:

> Con enorme tacto, también, lo reconocimos, estoy seguro, Genoveva y yo, Bastioncito soltó una carcajadita Ima Sumac para festejar lo mío, por tratarse de una broma hecha con gran tacto y todititita para él, para que se sintiera feliz y todo empezara perfecto en Colán. (p. 14)

Las frases del fragmento citado aparecen un tanto desordenadas en cuanto a la secuencia de acontecimientos se refiere. No hay un orden lógico, pues predomina un orden subjetivo que concuerda con lo que el hablante quiere sugerir al "oyente" y refleja su proceso mental. A esto obedece el hecho de que introduzca información ajena a la idea

principal en medio de las frases, dando lugar a que no haya construcción armoniosa ni orden lógico en el párrafo. De esta manera, la presentación de los enunciados se caracteriza por una yuxtaposición que se refleja en una concatenación de expresiones cortas que carecen de suficientes elementos de conexión, como vemos nuevamente a continuación:

> Aunque claro, para nosotros, intentarlo todo una vez más, la última, consistía en destruirlo todo, de una vez por todas, y entonces sí, así, ponernos a buscar entre los escombros qué quedaba ahí, ponernos a buscar con cara de aguja en un pajar qué nos quedaba entonces, qué nos quedaba ahí, algo enterito, algo que buscaríamos con la misma obstinación con que teníamos que destruir hasta la aguja de ese pajar, para después, sólo después, ver qué había quedado intacto entre las ruinas. Sabíamos, desde la partida y mucho antes, desde que se decidió aquel viaje, sí, que se necesitaría un enorme tacto para la empresa. Y lo pusimos. (p. 11)

Los componentes de este fragmento se encadenan unos a otros contribuyendo a que el material se integre en unidades cortas. Este fenómeno refleja la labor de un narrador que cuenta su historia como si estuviera hablando en voz alta y reproduciendo el fluir de su fragmentado pensamiento. Otra prueba de esta afirmación, donde la secuencia de la información no guarda un orden convencional, viene presentada en otro episodio del primer capítulo. Luego de haber descrito a tres de los animales de Genoveva, el narrador, se refiere a Kong, "y el mono, cuyo nombre en este instante no se me viene a la memoria", y entonces vuelve a retomar su descripción de lo que "pensaba y pensaba en aquel tren". En seguida recoge lo de "los tres y cuatro animales" e interrumpe la fluidez de su narración para, a

través de una aclaración parentética, pedir disculpas al lector y dar el nombre del mono que había olvidado: "(Perdón, antes de que se me escape: Kong, el mono se llamaba Kong"). Acto seguido, reasume el hilo de su descripción de "los tres y los cuatro animales" (p. 12). Estos rasgos manifiestan un alto grado de fragmentación en la presentación de la información por parte de un narrador que disemina el argumento por todo el texto. Esta amplia libertad de efectuar giros abruptos, se ve reflejada en la falta de orden de lo que cuenta, lo que conlleva a que las ideas aparezcan desordenadas y falte cohesión temática. Se salta de un tema a otro, se entrega la información sin guardar un orden secuencial y lógico establecido. Estas afirmaciones, confirman nuestra anotación más arriba respecto a que el pensamiento del hablante se ve reflejado en su manera de contar, en la medida en que fluye desordenadamente al momento de la escritura; de ahí que opere saltos imprevisibles de un momento a otro de la historia. Llama la atención, como lo anotamos en el capítulo anterior, que para este cometido use peculiarmente los tiempos verbales, pues, a pesar de que predominan los verbos en pasado, hay una tendencia a la transición al presente:

> Aunque ahora que, por lo menos, ya se definieron mis tristes recuerdos, los tres deberíamos reconocer que, si dijimos e hicimos cosas así, un millón de veces cada uno, fue sin quererlo y sin darnos ni cuenta, pero yo me niego a creerlo y, por momentos hasta llego a pensar que ellos actuaron, desde the very beginning, o sea desde el primer instante, o sea desde el principito, de acuerdamente. Y los odio. (p. 13)

Como se ve del párrafo citado, el narrador en cualquier momento interrumpe su narración para describir lo que le ocurre en el

presente, hecho que contribuye a que la trama no sea lineal sino que, por el contrario, confirmando lo visto en el primer capítulo, haya una gran desconsideración por la secuencia temporal. De la misma manera que interrumpe el hilo de su argumento en general, hace lo propio al nivel de frases y párrafos:

> Y se detenían noches enteras. Ahí me reía de mí mismo, pero también, cuántas noches, una copa más, y bajo el ala del sombrero, una lágrima empozada, yo no pude contener... Eso era tan cierto como que Eusebia era La que se fue y María Bonita, Noche de Ronda y Cambalache, porque el mundo fue y será una porquería... Y esto era tan cierto como que Jeanine y el Matador vivían en la hacienda Montenegro. Y todo, todo era tan cierto que yo... Bueno, que yo tomé una decisión: ir a la cocina y tomarme ese café. (p. 33-34)

Las frases que no terminan reflejan una interrupción abrupta del narrador, lo que confirma una vez más que el narrador refleja las pausas de su pensamiento.

Las características del discurso hablado que figuran en la construcción de párrafos y de la trama en general, también se presentan al interior de cada frase en la forma de recursos afectivos. El texto de Felipe Carrillo, examinado en esta dimensión, cuenta con algunas características peculiares. Por ejemplo, la poca variedad de vocabulario, da lugar a que se produzcan repeticiones abundantes, como sucede cada vez que repite el verbo, como cuando comenta que una de sus imprudencias la hizo "sin querer queriendo" (p. 14) o cuando habla del mono y dice, "pero ahí lo estoy viendo masturbarse una vez más en lo que va del día que entonces iba" (p. 12); y, además, curiosamente repite a su antojo conjunciones, en la forma

"y/o", "en la mitad equidistante del corredor que separaba el dormitorio de Genoveva y/o del dormitorio de Genoveva y/o, hasta que sólo quedáramos dos pero sin excluir a nadie o/y" (p. 15). Con frecuencia, también, se repiten palabras o frases completas dentro de un mismo párrafo, como: "qué quedaba ahí", "qué nos quedaba entonces", "qué nos quedaba ahí", "para después", "sólo después" (p. 11), "contra su madre, contra mí, contra el Perú, contra la mierda de Colán, y contra la negra" (pp. 134, 135). Esta repetición de expresiones o de palabras aisladas la emplea el narrador intencionalmente para comunicar insistencia, tal como se usa en el habla corriente que fluye espontáneamente y sin premeditación.

Otro caso del mismo tipo de lenguaje es el uso de la "y" copulativa, con la función de unir enunciados y crear el efecto de mayor continuidad a su discurso, tal como se da en el caso siguiente, por ejemplo, en donde el narrador de Felipe Carrillo la incorpora varias veces:

> Bastioncito, sin embargo nada. Nada pero lo que se dice nada. Y en cambio cada vez más mamá por aquí y mamá por allá. Y con menos tacto cada vez. Lo mataría, lo mato, ah!, si pudiera matarlo sin matarlo todo. Y Bastioncito menos y menos tacto, todavía. Y a cada rato, y otra vez, mierda, lo estrangulo. Y Bastioncito, pero Bastioncito, más y más del otro tacto, en cambio, dale y dale con ese tacto tan sen-xual que en él era como un poquito baboso, muy Sebito, digamos. Y no me digas tú ahora, Genoveva, que estoy maltratando al metro ochenta y tantos, porque si lo hubiera deseado, de entrada le pongo Sebito y no Bastioncito, para mayor deleite de mis futuros lectores cuando se lo tengan que tragar baboso a lo largo de toda esta historia y lo odien también por lo de la celulitis y el tiple, que según la Real Academia es la más aguda de las voces humanas. Y a su edad, figúrense ustedes. (p. 16)

En el fragmento citado, además, notamos que el uso arbitrario de la conjunción copulativa aparece tanto dentro de las oraciones, para dar continuidad, como al comienzo de cláusulas, con el objeto de dar énfasis a lo que se dice. Se utiliza, por otro lado, muchas veces la palabra "qué" más adjetivos, como en "Dios mío, qué bruto" (p. 97) que, al lado de la "y" también le sirven al narrador para dar mayor fuerza a su discurso. Estas fórmulas son características de la conversación coloquial donde se da intensidad a lo enunciado y, además, cierto sentido humorístico. El grado de espontaneidad, por otro lado, también hace que el narrador se permita crear adverbios, como ocurre al comentar el plan de Genoveva y Sebastián afirmando que actuaron "de acuerdo a un plan preconcebido maquiavélica y de acuerdamente" (p. 13, subrayado nuestro).

El uso de las interjecciones también nos ayuda a confirmar que Felipe Carrillo sigue los moldes linguísticos típicos del lenguaje coloquial. Pueden ser simples como el "Ah" encontrado en la introducción de frases que refleja una ocurrencia súbita del hablante, como sucede en "Ah, pero lo mejor de todo era ver la cara de frustación del cretino Bastioncito" (p. 68); o el uso de "Ay" para manifestar dolor o alegría, como en "ay, la manito, por favor, ay" (p. 66). Las mismas interjecciones pueden ser usadas también en agrupación con otras expresiones semejantes como en "Ah, pero ahí no acaba la cosa. Qué va" (p. 73), que traduce igualmente el estado afectivo de Felipe Carrillo. Ahora bien, al lado de este tipo de exclamación está otro formado por aquellas que reflejan la impresión producida en el ánimo del hablante y a través de la cual se

manifiesta hasta cierto punto el grado de subjetividad de la narración. Nos estamos refiriendo, por ejemplo, a cuando el narrador hace uso de exclamaciones espontáneas como: "Púchica diegos" (p. 26), o "¡La maldita Traición!" (p. 92), entre otras. Aparte de exclamaciones, en la misma categoría de recursos afectivos, se incluyen además las interrogaciones o preguntas retóricas típicas de la lengua hablada:

> ¿Acaso no los quise tanto? ¿No le regalé a él, no bien dijo un día que quería ser bibliófilo, el libro más incunable, o mejor dicho, en honor a la verdad, el único libro incunable de mi inexistente colección de libros valiosísimos?... (p. 21)

Estas frases interrogativas las utiliza el narrador para otorgar a su discurso un estilo conversacional, como también ocurre cuando se pregunta "¿Para qué?" (p. 19), o cuando comenta sobre su discoteca y se cuestiona "¿no era acaso la peruana, que a Eusebia le encantaría, y la de los tangos, afrocubanas, rancheras, boleros, y mucho pero mucho más?" (p. 33). Más adelante refiriéndose a Genoveva y Bastioncito, pregunta: "¿no fueron en su momento imprescindibles?", "¿no me quería tanto como yo a ella? ¿no éramos acaso totalmente imprescindibles, el uno para el otro?" (p. 53). Y, posteriormente, luego de haber estado aludiendo a su propio discurso: "¿y los bifocales que desde el mes pasado...? Cambia entonces de punto de vista. ¿Y si es que no puedo ya? ¿Crónica de un bolero anunciado?" (p. 53). Hay, pues, toda una variedad de interjecciones y formas exclamativas e interrogativas introducidas a la narración, que

consolidan hasta cierto punto la fuerza afectiva buscada por el narrador.

El uso de las bastardillas también tiene un propósito semejante, en la medida en que sirven al narrador de Felipe Carrillo para poner por escrito palabras o expresiones que imitan la forma del lenguaje oral. Hay muchas palabras y frases que manifiestan el uso de este recurso y señalan una intención del narrador de que sean pronunciadas de alguna manera en especial por quien las lee, tal como sucede en la conversación cotidiana cuando el hablante da un tono de voz especial a ciertas palabras o frases:

> Sí, de la más grande y más humana comprensión, porque yo que la conocía bien, perfectamente bien en ciertos aspectos de su personalidad e inteligencia, me di cuenta de que al decir perdón se estaba refiriendo también a Eusebia, a todo lo de Eusebia, o, mejor dicho, a todo lo mío. (p. 135)

Este recurso trae a la narración cierto grado de espontaneidad e inmediatez, que ya comentamos más arriba, puesto que se usa para recrear el énfasis e imitar el tono de voz de quien enunciara las palabras, como en las atribuídas a Genoveva que acabamos de citar. Los mismos efectos se aprecian igualmente en los casos en que se separan las sílabas de alguna palabra, como "de-fi-ni-ti-va-men-te" (p. 117), lo que sugiere al lector una lectura pausada equiparable con la manera en que el hablante la habría pronunciado.

Los otros signos gráficos que sirven para recrear lo pronunciado por otras personas, en estilo directo, son las comillas, aspecto que ya comentamos más detalladamente en el primer capítulo. Sabemos, pues, que aunque no se consignen las comillas

correspondientes, el narrador representa y reproduce en gran cantidad los discursos de los personajes en estilo directo, contraviniendo, así, lo convencionalmente exigido. Es esto precisamente una de las particularidades del discurso del narrador, en la medida en que está saturado de diálogos y representaciones directas libres de los discursos de sus personajes:

> Mi próxima alegre iniciativa fue pedir una botella de pisco (del más barato, por favor, don Juan), y brindar por Eusebia. Y ella brindó por mí, con estilacho y todo. Y así sucesivamente brindamos: por ti, Euse, por ti, Felipe, por ti, Negra, por ti, Flaco. Y por Colán, Euse, y por Colán, Flaco, y por Querecotillo, Negra, y por Querecotillo, Flaco, y por Montenegro con mi negra, Negra, y por Montenegro con tu negra, Felipe. Y por nuestra camota, Negra, y por nuestra camota, Felipe, y por la dirección de doña Etelvina que me has dado, Negra, y por la dirección de doña Etelvina que te he dado, Flaco... La verdad, está fue la parte que mejor me salió. (p. 128-129)

Este fragmento, al igual que los otros comentados, apunta a un hecho importante comentado también en el primer capítulo, es decir la inclusión de los parlamentos de los personajes al del narrador, sin signos gráficos para separarlos, fenómeno que hace que Felipe Carrillo cuente su historia hablando hasta cierto punto como si reprodujera libremente una forma conversacional.

El hecho de que el narrador de Felipe Carrillo imite esta forma, hace que toda la situación comunicativa refleje los elementos de esta modalidad. De allí, por ejemplo, las aclaraciones constantes del hablante, a través de las cuales se asegura de que su interlocutor entienda el mensaje que desea comunicar. Este cometido lo obtiene con las muletillas o comodines "o sea", "claro que" y "pues" que

contribuyen a que el narrador supervice que el canal de comunicación que comparte con el lector funcione. Un ejemplo de lo anterior se presenta cuando se repite dos veces "Total, pues, que Paquita" (p. 17) al inicio de dos párrafos diferentes, con el fin de llevar a cabo la comunicación en medio de un clima de relajada compenetración con el lector, tal como sucede en la forma conversacional donde el elemento afectivo es necesario.

Para llevar a cabo el mismo propósito, el narrador también se dirige con mucha frecuencia a sus interlocutores, usando a veces la forma pronominal "Uds." característica del discurso hablado: "que ustedes no pueden imaginarse" (p. 15), "no vayan a creer" (p. 15), "figúrense ustedes" (p. 16), entre otras. Constantemente exhorta e invoca a la audiencia de manera directa usando fórmulas afectivas de juramento, advertencias y confirmaciones. Ejemplos de ello son las expresiones como: "Lo juro" (p. 23), "Ah, no, les juro, el hijísimo era y debe seguir siendo, cuídense porque anda suelto, sí, era, es y será como nadie nunca es así" (p. 114), y "Repito, para que vean" (p. 21).

Si bien es cierto que en términos estadísticos el pronombre más común es "Uds.", también se explota el uso de otros pronombres personales. Aunque el narrador intenta personalizar su comunicación con los lectores, utilizando el "Uds.", también busca un efecto semejante cuando, al dirigirse a alguno de los personajes, usa el "tú", a Genoveva (p. 13,14), o a Eusebia (p. 27), por ejemplo. El efecto de intentar entablar la comunicación personal, directa y conversacional se destaca en especial en algunos casos, bastante frecuentes, donde hay un cambio abrupto de pronombre, como sucede cuando el narrador comenta sobre un bolero, refiriéndose a Eusebia y dice "ella,

tú, Eusebia, tú que como buena mulata" (p. 27). Del mismo carácter, es decir con la intención de promover la intimidad personal típica de la conversación, son las referencias del narrador a sí mismo, las que son una constante del texto. Prueba de ello son las frases "ingenuo de mí" (p. 16), "confieso que en el fondo realmente los quería" (p. 25) o "ya estoy un poco viejo para boleros" (p. 53). Pertenecen a la misma clase las frecuentes expresiones de crítica dirigida hacia sí mismo, la cual adquiere a veces un tono de "autocompasión" (p. 75) o la forma de una opinión sobre su conducta, como cuando se dice "ingenuo de mí" (p. 16), o se llama "imbécil" (p. 73). Ahora bien, además de referirse a sí mismo de esta manera, el narrador también se sirve de expresiones "autoafirmativas", para citar el término de Luis Hernando Cuadrado,[6] empleándolas con el fin de hacer valer su propio "yo" al referirse tanto a su discurso como a su manera de contar o pensar. Se observa este fenómeno en expresiones como las siguientes: "Y basta de alharacas teóricas sobre la ausencia del primer capítulo" (p. 34); "pero con ánimos de confesión" (p. 53); "Bueno, el resto de la historia ya la he contado, o sea que no tengo por qué repetirla" (p. 65); "No insistiré en describir el brindis del monstruo. Para qué, si ya ustedes lo deben estar viendo clarito" (p. 93); "en fin, en Roma como en París y viceversa, también, si quieren" (p. 94); "dejémonos de tonterías" (p. 115); o "Pero ya les he contado" (p. 121).

Aparte de que las alusiones del narrador a sí mismo, a su discurso y a sus receptores creen el efecto de intimidad, también contribuyen a crear el humor. El discurso del narrador de Felipe

---

6 Luis Hernando Cuadrado, El español coloquial en el Jarama (Madrid: Playor, 1988).

Carrillo revela una inclinación hacia la producción de efectos humorísticos, los cuales se llevan a cabo a través de ciertas estrategias expresivas. Felipe Carrillo, en general, describe con gracia y picardía sus aventuras, siendo frecuentes los pasajes cómicos, como aquél en que se describe el momento en que Felipe va a devolver las sábanas y Sebastián se portó hostil con él:

> Me incorporé como muy cansado, como con una gran flojera, y como Robert Mitchum, me imagino. E iba por mi maleta vacía de sábanas y mi impermeable. Iba también en dirección de la puerta, para desde ahí decirle adiós a todo eso, por ultimísima vez y con un gran bostezo de aburrimiento, cuando el tiplote se me vino encima y no me quedó más remedio que defenderme con un maletazo que sólo puedo describir repitiendo eso de que la ocasión la pintan calva, señores, ni que me hubiesen entrenado para esos menesteres, pero la verdad es que le asesté tremendo puntazo de maleta en plena frente, genial mi golpe. Y aunque no vi sangre ni nada, el victimado fue a dar a los brazos de su madre y ahí empezó a morirse a gritos de cinco tiplos diferentes, si es que suprimimos los tiplos de dolor, exclusivamente: contra su madre, contra mí, contra el Perú, contra la mierda de Colán, y contra la negra esa de mierda llamada Eusebia. (pp. 134-135)

El pasaje contiene muchos de los recursos que analizaremos a continuación. Revela gracia, vivacidad, movilidad y, además, la actitud del hablante que busca persuadir a la audiencia y, justificar con mucho humor lo acontecido, mezclando expresiones, insultos y palabras soeces, transfiriendo a su narración algunos de los elementos muy comunes en la lengua oral.

Algunos de los efectos humorísticos se obtienen por el uso abundante de jerga, modismos y expresiones. En efecto, el "tremendo puntazo" o "la ocasión la pintan calva" del fragmento citado son

expresiones que pertenecen a la jerga popular, cuyo uso es muy frecuente en la lengua hablada. Por ejemplo, el narrador de Felipe Carrillo hace uso de expresiones como "se pasaban horas peleando con la cantaleta esa de que yo te salvaré la vida" (p. 27), donde cantaleta quiere decir tema; "ni de a caihuas" (p. 29), que significa de ninguna manera; "un insomnio de pitrimitri" (p. 74), que quiere decir profundo o grande; "ese hijo de la gran pepa, carajo" (p. 92), por decir hijo de prostituta; "de puro rosquete" (p. 95), por decir de puro cobarde; "las huevas" (p. 101), significa de ninguna manera o una negación por parte del hablante; "hasta que lo agarré a patadas una noche" y "motivo por el cual cada noche le arrimaba su buena pateadura al gato de mierda y me metía en la cama en seguida" (p. 107), donde agarrar a patatas significa dar de puntapies o simplemente dar una paliza; "lo cual es una vaina" (p. 113), por decir es un problema; "tremendo puntazo de maleta en plena frente" (p. 135), tremendo golpe; o como "en la lleca, en la lleca, en la mismísima lleca" (p. 145), en donde se invierte la palabra calle, significando miseria o pobreza. Este recurso brinda al texto un estilo conversacional que refleja la picardía criolla de un hablante que se sirve de regionalismos propios de la modalidad hablada.

Otros tipos de jerga siguen un propósito semejante, en la medida en que el narrador usa, por ejemplo, la jerga deportiva cuya presencia también es muy popular en las conversaciones informales. Por ejemplo, hace uso de expresiones especializadas y "términos deportivos", como "un primer" y un "segundo tiempo" de su "desconsuelo" (p. 107). Incluye, además, expresiones propias de la jerga musical como "y el muy asqueroso de Kong habría completado

el septeto masturbándose de risa" (p. 17), "por ser esta la historia de un peligrosísimo experimento, o sea el de un trío à trois del cual sólo debe quedar un dúo" (p. 19), o cuando dice "si me sale un cuarteto de Beethoven me mata" (p. 32) o "un solo de lágrimas interpretado por Charlie Parker" (p. 71). También la narración incluye varios proverbios, como es el caso de "no hay mal que por bien no venga" (p. 76) o "en menos de lo que canta un gallo" (p. 82), entre otros.

Las comparaciones siguen un propósito semejante, en la medida en que no es raro ver que el narrador se sirva de este recurso común en la lengua hablada para dar mayor expresividad a su discurso. El hablante recurre a ellas para ayudarse y dar mayor grado comunicativo a su mensaje, lo cual sucede ya desde la primera página, momento en que el narrador describe que estaba pensando "como musical", "cosas como mi boleto no tiene regreso" (p. 11), comparando metafóricamente su ánimo con el de la música y creando un adjetivo que describe una condición mental, "el estar musical". Más adelante, inclusive, utiliza la comparación para autoridiculizarse: "le hice adiós, como un imbécil" (p. 109). En el fragmento citado más arriba aparecen también estos recursos, expresiones como "me incorporé como muy cansado, como con una flojera, y como Robert Mitchum" (p. 134). El narrador compara su persona y sus situaciones con otras realidades comúnmente conocidas a los receptores, como es el caso del estado de flojera y la persona del actor, para brindar mayor efectividad a su discurso.

Por otra parte, el narrador hace uso de exageraciones, para dar mayor espontaneidad e inmediatez a su discurso. Este tipo de estrategia humorística se manifiesta hasta cierto punto por los

superlativos, "libros valiosísimos" (p. 21), "muchísimo más bella" (p. 79), y por las comparaciones que exageran los hechos: "medio Madrid comentaba ya que el pobre peruano se había vuelto a meter con el matrimonio más estable del país" (p. 84); "un azafate con el desayuno más triste que me han servido en mi vida" (p. 71), "por ultimísima vez y con un gran bostezo" (p. 134). Es común, pues, que el narrador busque fórmulas que impacten, como aquella que usa cuando se refiere a Sebastián, quien "se instaló con la más aguda de las voces humanas" (p. 102), o a Eusebia y los días que pasaron en Colán:

> Fueron y serán, sin duda alguna, los desayunos más eróticos que he pasado en mi vida, y ya yo me había abonado y todo, hasta que una mañana la radio anunció que la carretera de Colán había quedado cortada del todo y de todo y Eusebia pegó uno de los gritos más premonitorios que he escuchado en mi vida: (p. 107)

Aumenta al máximo y exagera los hechos y circunstancias que describe para impactar en el ánimo del lector y convencerlo, motivo por el cual hace uso de todo recurso expresivo a su alcance.

Abundan, también, los diminutivos, como "Bastianito Ito" (p. 47), "pobrecita" (p. 79), "al ladito" (p. 100), "Bastioncito" (p. 102), "flaquito" (p.108), y aumentativos, "la muy sinvergüenzona" (p. 65), "cabezazo" (p. 76), "papelón" (p. 77), "la camota doble" (p. 79), "el tiplote", "un maletazo" (134), "tremendo puntazo" (p. 135). Estos recursos y el uso de apodos y nombres familiares que usa el narrador contribuyen también al grado de oralidad, pues al igual que en las conversaciones cotidianas, el hablante hace uso de ellos para familiarizar al oyente con el personaje aludido o con la situación

descrita. Con frecuencia, por ejemplo, a Sebastián lo llama Ito; a Eusebia, Euse; y, a Genoveva, la de Bravante. Abundan, por otra parte, los insultos y los apreciativos; a Sebastián se le llama Platanito, platanazo, monstruo, Sebito, el punk, el tiplote, etc.; al lado de palabras soeces y maldiciones, como "Mierda" (p. 32), "contra la mierda de Colán y contra la negra esa de mierda" (p. 135), "Por qué demonios", (p. 61 y 87), entre otras.

Contribuyen también al efecto humorístico la contradicción, la ambigüedad y la ironía presentes en el discurso del narrador, quien desde el principio incurre en ellas:

> Pensar en tres personas totalmente desprovistas de tacto, tres personas embarcadas en una empresa que, bueno, ya es hora de explicarlo, era nada menos y muchísimo más que un ménage à trois, porque al final, de haber final feliz, del trois sólo debían quedar dos personas pero sin excluir a nadie, que de eso no se trataba tampoco sino de todo lo contrario, aunque eso no exista. (p. 11)

En su afán de comunicar su historia brindándole espontaneidad, se contradice y, además, en algunos momentos hasta juega con las palabras, como cuando dice: "En fin, lo que sentí, en realidad, es que no sentía absolutamente nada. Que ni sentía ni lo sentía ni nada." (p. 133). Es la falta de planeamiento lo que trae como resultado que el narrador se contradiga a sí mismo y suscite ambigüedades, fenómenos que subsisten hasta el final, como se desprende del fragmento siguiente:

> Miren, nada ha cambiado en mi vida y todo ha cambiado en mi vida. Muchísima música de fondo tuve que escuchar antes de enterarme de que lo único que ha cambiado en mi vida soy yo. Nada muy grave tampoco, y eso es lo peor, aunque por ahí

> Joseph Conrad en su libro Lord Jim me ande tranquilizando con eso de que el hombre es un ser asombroso pero definitivamente no es una obra maestra. (p. 150)

La presencia de estas contradicciones y ambigüedades produce confusión en el lector, quien no sabe si verdaderamente Felipe Carrillo ha cambiado o si continúa siendo el mismo de antes.

La ironía viene a ser hasta cierto punto también una especie de contradicción, puesto que a través de esta figura se expresa lo contrario de lo que se comunica. La presencia del fenómeno es evidente en el texto en diversas oportunidades, como cuando el narrador, comentando sobre su vida con Genoveva, hace alusión a su ex-esposa Liliane, y dice:

> Porque hasta Liliane, pobrecita, me lo advirtió. Me lo advirtió desde el otro mundo y me lo advirtió desde el trastero, donde yacía encerrada a cuatro llaves en aquel armatoste inglés. En fin, qué no hizo la pobrecita en su afán de impedir mi partida, que todo lo de Colán sucediera, que me metiera nuevamente con la pareja más sólida de Madrid, debía sentirse culpable mi pobre Liliane por haberme aconsejado una mujer madura, de una edad similar a la mía, y ahora, seguro, contemplaba horrorizada el tremendo lío en que me había metido. (p. 97)

Es notable la manera en que el narrador se refiere a Liliane. La ironía de su discurso, cada vez que habla de ella, surge en la medida en que aparenta tristeza al recordarla y hace uso de ella para mostrar ese estado afectivo cuando, en realidad, sugiere lo contrario, es decir, se regocija contando sus aventuras. Se refiere otras veces a ella, cuando dice "trágicamente fallecida en un accidente" (p. 35), "mi esposa joven y murió trágicamente y no sé cómo diablos fue a parar al sótano" (p. 149), "una muchacha que había sido enterrada años antes.

Mi pasado al trastero y mi futuro a España" (pp. 90-91). La ironía, pues, es usada por el hablante para contribuir al grado de efectividad comunicativa de su discurso y como recurso de persuasión y humor. De cuando en cuando, a través de esta estrategia el narrador presenta un evento y después hace lo opuesto de lo prometido. Una prueba de ello se presenta cuando está comentando sobre la posibilidad de "explotar" a su personaje Eusebia y dice "Para qué, pues, venir ahora con la hombrada de explotar mi personaje al máximo. No sería cosa de hombres, la verdad" (p. 126), pero sabemos que eso es precisamente lo que está haciendo. En otro momento llama "niñazo" y "Sebito" a Sebastián "sin querer queriendo" (p. 14). En otro momento, el narrador mismo expresamente reconoce su vida como con una "fachada tristona y costeña, irónica a veces y prácticamente inenarrable" (p. 144). A través de este tratamiento de las situaciones y de los personajes, en el cual se dice algo expresando realmente lo contrario, el narrador se burla de las expectativas del lector y muestra las incongruencias entre la apariencia y la realidad. Esto da como resultado el sarcasmo, el ridículo y el humor, aspectos que contribuyen también a dar mayor grado de oralidad al discurso del narrador.

Ahora bien, ocurre también que en Felipe Carrillo hay algunas alusiones a otra forma de arte que en ciertos aspectos ha sido incorporada a la lengua hablada. Nos referimos a la música, fenómeno que vamos a comentar en esta parte del capítulo, como ejemplo de la cultura oral, entendida ésta como aquellas manifestaciones cuya existencia y propagación son eminentemente habladas. El discurso del narrador tiene un acentuado estilo coloquial debido a su

tendencia a contener letras de canciones. Así, por ejemplo, hay un gran número citas directas de canciones populares, que en su mayoría tiene que ver con tangos argentinos, afrocubanas, valses peruanos y, boleros y rancheras mejicanos. Ya en los primeros renglones de la novela el narrador evoca la canción mejicana "No volveré" y en sus palabras, "cosas como mi boleto no tiene regreso y en el tren de mi ausencia me voy" (p. 11), repite, casi textualmete la letra de la ranchera:

> En el tren de la ausencia me voy
> mi boleto no tiene regreso
> lo que tengas de mí te lo doy
> pero yo te devuelvo tus besos.

En efecto, el contenido de la canción es, en cierta manera, una síntesis del tema de la novela: Felipe Carrillo regresa de haber terminado definitivamente su relación con Genoveva, y lleno de nostalgia evoca momentos vividos junto a ella. Aunque sólo algunas veces se evoque frases de la canción (p. 11, 136), es significativa la relación general de la historia de Felipe Carrillo con una canción muy popular, ya que así se plasma concretamente la intención del hablante de obtener la identificación del lector con el tema e involucrarlo en la narración de acuerdo a lo que ya hemos comentado. Otra de las canciones, evocada con más frecuencia (pp. 33, 34, 128, 137), es "Esta tarde vi llover", un bolero interpretado por Armando Manzanero. El narrador transfiere a su texto solamente cierta parte de la letra de la canción, aunque con ciertos cambios:

> Esta tarde vi llover
> vi gente correr

y no estabas tú.
Esta noche vi llover... (p. 33, subrayado nuestro)

En la cita cambia la letra de la canción, no es "esta noche vi llover" sino "esta tarde vi llover". Esta variación, pues, contribuye a dar humor a la escena que describe el narrador, en la medida en que al lector se le cambia las expectativas de algo que le es muy familiar.

Es notable que el contenido de ambas canciones aludidas, "No volveré" y "Esta tarde vi llover", manifieste la nostalgia del hablante lírico, fenómeno que ocurre también en Felipe Carrillo, donde tenemos a un narrador autobiográfico entregado a "un verdadero ejercicio de disección" (p. 136) de su pasado. Conviene mencionar, sin embargo, que además de canciones mejicanas, el narrador evoca constantemente tangos y valses a los cuales se siente inclinado precisamente por su contenido nostálgico:

> En mi discoteca me esperaba casi el disparate y hasta el disparate sin casi. Me esperaban los caminos andados, mis nostalgias e ironías, mi reírme de esas palabras de tangos, rancheras, valsecitos, boleros, que sólo a nosotros los latinoamericanos nos pueden decir tantas cosas. Así se cruzaban mil caminos. Y se detenían noches enteras. Ahí me reía de mí mismo, pero también, cuántas noches, una copa más, y bajo el ala del sombrero, una lágrima empozada, yo no pude contener...Eso era tan cierto como que Eusebia era La que se fue y María Bonita, Noche de Ronda y Cambalache, porque el mundo fue y será una porquería... (p. 33-34)

Es por esa razón que, además de la letra de las canciones comentadas se insertan fragmentos de otras, diseminándolos a lo largo de la novela. Entre las muchas canciones que el texto incluye, solamente citamos las más identificables y mejor conocidas. Por ejemplo, se

consigna varias veces la frase y estribillo "te puedo yo jurar ante un altar" (pp. 13, 45, 76) que pertenece al vals peruano "Juramento". Se reproduce la frase "déjame que te cuente limeña" del conocido vals "La flor de la canela" (pp. 30, 42) y "el espejo de mi vida" (p. 53) y "El rosario de mi madre" (p. 131) frases que remiten a valses del mismo nombre. Tangos como "Cambalache" figuran al mencionar su título (pp. 33, 99, 140), y al decir "porque el mundo fue y será una porquería, en el 506 y en el 2 mil..." (p. 53). Una parte del tango "Cuesta abajo" se asoma cuando se alude a "una lágrima empapada, yo no pude contener" (p. 33), y a "la gruesa lágrima siguió cuesta abajo en su rodada y poc" (p. 71). Se invoca el tan conocido "Tiempos viejos" cuando se dice "con lo fina y linda que era" (p. 117), mientras que con "uno lucha, uno se desangra..." (p. 143) se invoca el tango "Uno", y se hace mención al tango "Volvió una noche" (p. 113) además de citarse parte de su texto (p. 146). Hay una alusión a una rumba cubana "Ay mamá Inés" (p. 16) y los boleros, que juegan un rol principal en el texto porque son las canciones que más se invocan, como los dos textos comentados más arriba, están representados con frases como "nosotros, que nos queremos tanto, debemos separarnos, no me preguntes más..." (p. 15), del bolero "Nosotros". Se hace referencia al bolero "Noches de ronda" cuando se dice "noches de bronca, qué triste pasan..." (p. 55) y "otra vez hoy como ayer a sus noches de ronda" (p. 76).

Con la excepción de los textos de canciones comentados más arriba, "Esta tarde vi llover" y "No volveré", la mayoría de estas alusiones y referencias a canciones están introducidas por el narrador con una aparente espontaneidad en cualquier momento de

su narración y sin un orden establecido, a veces variando su forma original y, también, las expectativas del lector. Lo único que tienen en común es que la mayoría refleja la nostalgia y tristeza de parte del hablante y, también, cierta realidad social o idiosincrasia regional. El tango argentino, por ejemplo, es triste, nostálgico y trágico, mientras el bolero es sentimental y romántico y representa la manera de pensar principalmente de la clase popular. En los contenidos de estas canciones se ve toda la sensibilidad de gran parte de una nación, los que forman parte de una cultura popular eminentemente oral. Además de la relevancia del contenido de las canciones, éstas son utilizadas por el narrador para dar un cierto ambiente musical a su historia, lo que contribuye igualmente a consolidar la involucración de su "oyente", quien captará el mensaje cuanto más conocimiento musical comparta con el que le habla.

Es evidente la influencia de la música en el texto que nos ocupa, puesto que desempeña un papel importante en la vida de Felipe Carrillo: no puede contar la historia de su vida sin acudir y evocar trozos de canciones populares, en cualquier momento de su discurso. Ahora bien, la música no sólo es un factor importante por esa razón, sino que es vital también para la realización del relato, en la medida en que Felipe Carrillo describe todo su presente y su pasado en relación a ella. En un momento dado, por ejemplo, dice que está harto "de los discos de los pros y los contras" porque se aburre de sí "mismo". La música es la que hace que Felipe llegue a confirmar su "soledad" (p. 147). Su relato está influenciado por la música y le sirve de "fondo". La escucha al momento de llevar a cabo la actividad de

escribir y es su única fuerza propulsora y fuente de inspiración, como señala en esta observación sobre Eusebia:

> Todavía la escucho tarareando mientras me preparaba un café. Esta tarde vi llover, vi gente correr, y no estabas tú... El disco de Armando Manzanero que tengo ahí, pero resulta que ahora me gusta mucho más tarareado por Eusebia. ¿Pedirle que me mande una cassette? La estoy viendo reírse de mi idea y de mí. Tendré que acostumbrarme nuevamente a la versión de Manzanero. Será, además, la única manera de seguirles contando esta historia en paz. (p. 34)

La relación que el narrador mantiene con la música informa toda su actividad, condicionando al hablante desde el comienzo, cuando está "como musical" (p. 11) hasta el final de la novela, cuando llega a afirmar nostálgicamente: "Muchísima música de fondo tuve que escuchar antes de enterarme de que lo único que ha cambiado en mi vida soy yo" (p. 150). La importancia de la música en la vida de Felipe Carrillo y la historia que cuenta, revelada implícitamente en las afirmaciones citadas, cobra, sin embargo, una expresión mucho más explícita, como en la siguiente observación donde el propio narrador consigna la influencia que tuvo la música en su historia:

> Ahora sí que era real aquella historia de un amor como no hay otro igual, ahora sí que era lo que realmente era: una historia de tocadiscos, una interpretación de bolero en su salsa, un disco de Armando Manzanero escuchado por un peruano en París o por un peruano de París, un instante en que falló la ironía y la letra de una canción cualquiera logró convertirse en materia bruta y de pronto también, finalmente, en música de fondo y trampa inconmensurable de la distancia y la nostalgia. (p. 136)

III Felipe Carrillo, novela autorreflexiva.

Si bien es cierto que la manifestación del "yo" en Felipe Carrillo se presenta a través de un discurso autobiográfico con rasgos orales, como hemos señalado en los dos capítulos anteriores, también cabe observar que estas mismas características proporcionan un ambiente propicio para la elaboración de un texto autorreferencial. La inclinación de la novela en general hacia este fenómeno no es nueva, aunque la literatura contemporánea lo ha escogido como uno de sus formas predilectas. Una de las nuevas direcciones tomadas por la cultura moderna está representada por el movimiento postmodernista cuyo impacto comienza a sentirse a partir de los años sesenta. En la literatura este fenómeno se manifiesta a través de la modalidad conocida como metaficción. Agotadas casi todas las posibilidades de temas y personajes, la nueva literatura ha venido buscando su originalidad en la técnica narrativa, en una tendencia a centrar la temática en la creación misma, en la manera y proceso de hacer arte y en las relaciones de la ficción con el mundo real.

Metaficción es el nombre general con el que se conoce a las varias formas de escritura cuya inmediata y directa preocupación es la creación de ficciones, su tema principal. Es ficción que autoconscientemente refleja su propia estructura de lenguaje. Para Patricia Waugh, es "fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality."[1]

---

[1] Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction (London and New York: Methuen, 1984), p. 2.

Según Waugh, todos los textos dedicados a explorar una teoría de la ficción a través de la práctica de la escritura de ficción se agruparían dentro de esta categoría. La narrativa postmodernista tendrá, pues, rasgos distintivos: narrador demasiado visible e intruso; experimento tipográfico ostentoso; dramatización explícita del lector; estructuras de cajas chinas; listas absurdas; mecanismos estructurales ordenados muy sistemática o arbitrariamente; rompimiento total de la organización temporal y espacial; regresión infinita; deshumanización del personaje y nombres propios llamativos; imágenes autorreflexivas; discusiones críticas de la historia dentro de la historia; sabotaje continuo de convenciones establecidas; el uso de géneros populares; y la parodia explícita de textos previos sean o no literarios.[2] Se puede ver que todos fundamentalmente apuntan, de una u otra manera, a la problematización del texto.

Ahora bien, hay diferentes formas en que la metaficción puede presentarse: en textos que destacan su propia técnica narrativa y la manera de contar la historia; en los que llaman la atención sobre el proceso del lenguaje, en su relación con el pensamiento y conocimiento humanos; en los que se ocupan de las convenciones literarias, de los géneros en general; y aquellos en que se incorpora una teoría crítica de la ficción y los procedimientos usados en su creación. Una de las modalidades más comunes en la novelística contemporánea es la primera, conocida a veces como autorreflexión; de allí que muchos críticos no hablan de metaficción sino que se

---

[2] Waugh, Metafiction, p. 22.

refieren a una autorreferencialidad, autoconsciencia o autorreflexividad.

Robert Alter se refiere a una novela autoconsciente que "systematically flaunts its own condition of artifice and by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality".[3] De esta manera, una novela autorreflexiva, según Alter,

> is one in which from the beginning to the end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and words imposed on the characters, the patterning of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention.[4]

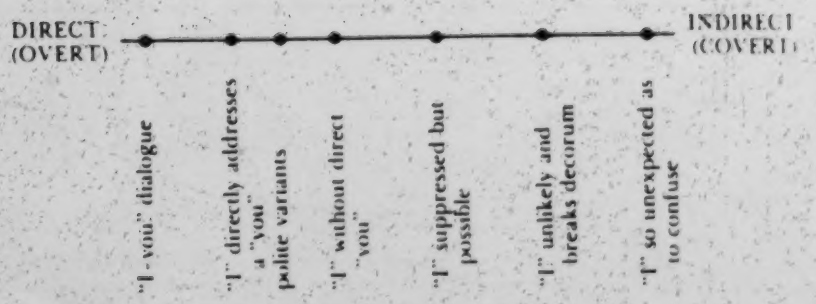
Susan Lanser, por su parte, en su estudio sobre el punto de vista, afirma que el fenómeno de la perspectiva viene condicionado y determinado "by the kinds and modes of contact which the narrator establishes with the textual readership, and by the stance the narrator takes toward the fictional persons and events." Plantea, así, un eje básico de contacto, que ofrece las siguientes posibilidades:[5]

---

3 Robert Alter, Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre (Berkeley: University of California Press, 1975), p. x.

4 Alter, Partial Magic, p. xi.

5 Susan Lanser, The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction (Princeton: Princeton University Press, 1981), p. 174.



Al lado izquierdo del esquema se ubican aquellas novelas en las que hay una interacción clara y directa entre el "yo" narrador y el "tú/Ud." narratario, y es en estos textos precisamente que emerge la posibilidad de la autoconsciencia narrativa:

> The kind and degree of contact which a text constructs affects other aspects of narrator-narratee communication. When there is the possibility of I-you contact there is also the possibility for the discourse to focus on the act of narration itself, that is, for narrative self-consciousness.[6]

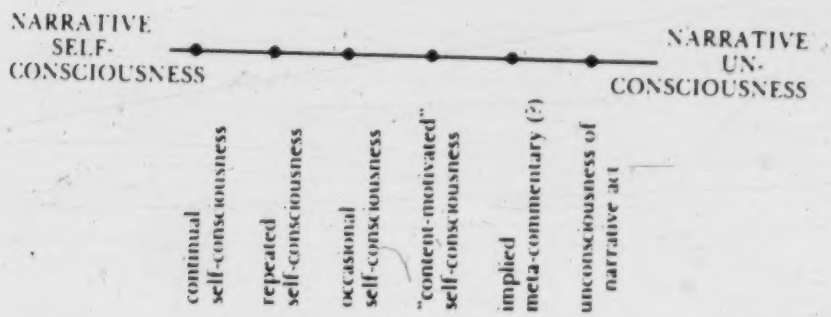
Genaro J. Pérez, es otro de los que se refiere a una ficción autoconsciente o autorreferencial caracterizada por su relación con quien lee y "cuyo rasgo distintivo es el autoexaminarse, el autocriticarse, el tratar de exponer o explicar el proceso creador en marcha de manera que el lector pueda presenciar no sólo lo narrado sino también la revelación de los recursos narrativos." Por consiguiente, el papel desempeñado por el lector es importante en

---

6 Lanser, The Narrative Act, p. 176.

esta modalidad de escritura en la medida en que los recursos usados contribuirán a que "no sólo siga la lectura de la obra literaria, sino que al mismo tiempo asista a la representación de cómo se escribe una novela, cómo se lleva a cabo la creación literaria."[7]

De acuerdo a Lanser el grado de autorreferencia puede variar según el caso y de acuerdo a cuánto se hable acerca del acto narrativo. A la luz de ello, sitúa los textos en el siguiente eje donde los que llaman la atención a su propia actividad discursiva se ubican al costado izquierdo, mientras que al lado opuesto, están colocados aquellos cuyo narrador no muestra la mínima consciencia de su actividad narrativa:[8]



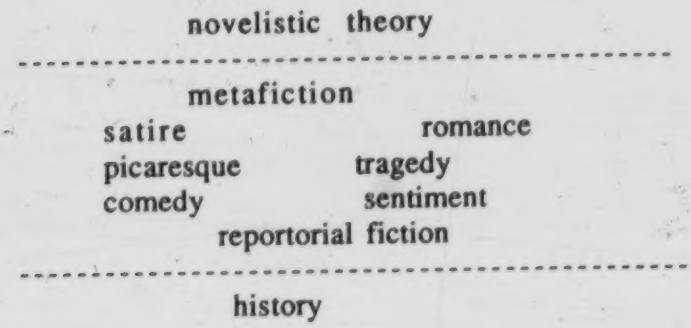
En contraste con Lanser, Robert Spires, basa su definición de metaficción en el concepto de modo, el que diferencia del concepto de género, aunque menciona la posibilidad de que ambos se yuxtapongan a la vez y que demanden consideración e identificación

---

7 Genaro J. Pérez, "Metaficción en Don Juan y Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester", Revista canadiense de estudios hispánicos, Volumen XII, No. 3 (Primavera 1988), p. 415.

8 Lanser, The Narrative Act, p. 177.

por separado.[9] Spires ofrece un esquema que sirve para ubicar la metaficción en su relación con otros modos teniendo en cuenta "the transformed images in a given body of works:"[10]



Mientras que "reportorial fiction" se dirige a una realidad extratextual y designa referentes documentalmente verificables, el modo de metaficción se dirige al texto y designa a la ficción misma como referente principal. Por otro lado, considera a la teoría novelística y a la historia como "nonfictional categories," señalando, no obstante lo anterior, la capacidad de la metaficción de cruzar la línea entre la ficción y la teoría, y la capacidad de la historia reportada, por su parte, de cruzar la barrera que separa a la ficción de la historia.[11] Partiendo luego del concepto de modo narrativo de

---

9 Robert Spires, Beyond The Metafictional Mode (Kentucky: The University Press, 1984). Con ello en mente, pues, la distinción básica entre estas dos figuras -parafraseamos a Spires- radica en que el género es un concepto diacrónico: "The essential characteristic of genre or movement [...] is its identification with a historically defined body of works" mientras que modo es sincrónico, por tanto, ahistórico, cuyo estudio requiere dejar de lado las consideraciones inherentes a los conceptos de género (p. 4).

10 Spires, Beyond, p. 8-9.

11 Además, Spires considera a la metaficción tanto una categoría genérica: como movimiento que recientemente obtiene su apogeo y, como modo presente

Genette, como "situation d'enonciation", Spires postula: "The act of narrating involves the participants (narrator and narratee), the context, and the extratextual referent."[12] Como bien lo reconoce Genette, hay dos mundos divididos por el acto de narración, "celui où l'on raconte, celui que l'on raconte,"[13] cada uno de los cuales forma un nivel con características propias, aunque es en el segundo que se encuentra la historia producida por la narración. Ahora bien, cualquier cambio de un nivel a otro significa una intrusión, una transgresión, una violación de órdenes, lo que Genette denomina métalepses narratives:

> Le passage d'un niveau narratif á l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive.[14]

Por otro lado, tomando en cuenta las diferencias entre narrador y autor, y entre narratario y lector, Spires afirma, "Just as there is an implied author who is the creator of all narrators, so there is an implied text-act reader to whom he adresses himself".[15] Este último que se encuentra en un nivel diferente al de su contraparte, el autor implícito, es el lector implícito, al cual nos referiremos de aquí en

---

ya en varios textos de la tradición novelística como, por ejemplo, El Quijote (1605) de Cervantes y Tristram Shandy (1759-67) de Sterne, hecho que confirma, pues, la antigüedad de esta modalidad.

12 Spires, Beyond, p. 14.

13 Gerard Genette, Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 245.

14 Genette, Figures III, pp. 243-244.

15 Spires, Beyond, p. 15.

adelante con el término lector, designando así, al recipiente del texto al nivel de la enunciación, que según Linda Hutcheon es una "function implicit in the text, an element of the narrative situation," no una persona real, puesto que, como continúa Hutcheon, "the reader has only a diegetic identity and an active diegetic role to play."[16] A la luz de lo anterior, se deduce que al estar el autor implícito, la historia y el lector implícito en diferentes planos, en las novelas autorreflexivas, pues, se produce una ruptura de las barreras entre estos dos planos en la medida en que una de las figuras de un plano transgrede otro. La transgresión se produce al no mantenerse la diferencia entre la narración, lo narrado y la recepción, al no respetarse las fronteras aceptadas por las convenciones literarias para la ficción.

Hay muchos recursos mediante los cuales un texto se autoalude o se autorrefiere. Por ejemplo, se puede usar la parodia de algún género novelístico, o de las convenciones novelísticas en general, para denunciar y criticar sus convenciones estructurales y temáticas, de modo que el lector se encuentra entre la estructura establecida y la nueva, con lo cual se provoca la tensión al momento de la interpretación. Este tipo de texto denuncia lo fictivo y lo cuestiona a la vez: se auto-cuestiona y auto-alude a sí misma. Vale decir entonces, que este tipo de novela cumple una función de crítica de la ficción en la medida en que pone en tela de juicio los elementos y el proceso que la conforman. Para Hutcheon, pues, la metaficción tiene

---

16 Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox (Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980), p. 139.

dos focos especiales: la estructura lingüística y narrativa y el rol del lector:

> In self-conscious parodic literature, the reader-character identification circuit is often broken. It is sacrificed in order to engage the reader in an active dialogue with the generic models of his time, an exercise that is usually only the writer's. By reminding the reader of the book's identity as artifice, the text parodies his expectations, his desire for verisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of ficction. Reading and writing share those two significantly human paradigmatic functions.[17]

Ella da gran importancia, también, a las implicaciones para el receptor, al señalar que la escritura y la lectura pertenecen al proceso de vida y de arte en igual proporción, de modo que se crea una gran paradoja con la que el lector se enfrenta:

> On one hand, he is forced to acknowledge the artifice, the "art," of what he is reading; on the other, explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience.[18]

El lector es obligado a permanecer en el mundo de la ficción y, al mismo tiempo, observar el acto de lectura como fenómeno análogo al de escritura.[19] Con lo anterior, pues, queda confirmado una vez más que gran parte de las estrategias utilizadas en este tipo de novelas está, directamente o indirectamente, orientada hacia el lector: se le alude y se le invita a participar activamente en la construcción del significado de la ficción que tiene entre manos.

---

17 Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 139.
18 Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 5.
19 Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 145.

Uno de los géneros que más se presta al uso de la metaficción es la novela autobiográfica. En ella, como discutimos en los capítulos precedentes, desde el solo hecho de tratarse de la vida de una persona contada por ella misma, hasta cierto punto se está llamando la atención a la manera de contar. El proceso de creación es parte de lo que se narra. La metaficción, así, es una característica inherente a las novelas autobiográficas en la medida en que quien escribe llama la atención de sus lectores sobre el acto mismo de narrar. Dicho en otras palabras, puesto que se quiere transformar la vida en texto, al recordar un "yo" narrador su pasado, se pone énfasis especial sobre toda la actividad de contar.

Las novelas cuyo narrador utiliza los recursos mencionados se consideran, entonces, en mayor o menor grado, metaficciones; aunque puede ocurrir que algunos textos den preferencia a uno, varios o casi todos los recursos, dependiendo de la orientación de quien tiene a su cargo la narración. La metaficción, recientemente, ha sido objeto de atención de varios escritores de lengua castellana que han venido produciendo obras de indiscutible calidad, siendo algunos de sus principales representantes Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gonzalo Torrente Ballester y Juan Goytisolo. En lo que se refiere a literatura peruana, uno de los que la ha venido cultivando con éxito es Alfredo Bryce Echenique, quien se ha dedicado a este tipo de novelística desde la publicación de Tantas veces Pedro (1978). Así, nuestro objetivo en esta parte de nuestro estudio consiste en comprobar hasta qué punto su obra más reciente, La última mudanza de Felipe Carrillo (1988), es un texto metaficticio, en el que se insiste en llamar la atención a los actos de escribir y narrar.

Desde el mero hecho de que Felipe Carrillo es una novela autobiográfica, donde el narrador constantemente se alude a sí mismo, ya hay cierta autorreferencialidad ímplicita. Por otro lado, ya demostramos en los capítulos anteriores que la novela también se caracteriza por tener un discurso que guarda estrecha relación con las modalidades orales. Esta oralidad contribuye a la estructura caótica del texto, en la medida en que los acontecimientos están organizados al interior de cada capítulo con aparente desorden, además de que hay comentarios sobre la construcción de los capítulos en general. Quisiéramos señalar, también, que uno de los rasgos propios del lenguaje hablado en el texto lo constituyen las abundantes referencias del hablante a sí mismo, a su propia actividad de contar y a la recepción, es decir, todo lo que le da a la novela un grado considerable de autorreferencialidad y la convierte en su totalidad, en metaficción. Así, pues, al imitar las características del lenguaje hablado, el narrador está imitando la espontaneidad de la situación en la cual el discurso se crea y tratando de ubicar al lector en la misma situación del oyente, como testigo de la producción del discurso. Es precisamente lo último, la creación misma del discurso, a lo que se llama más la atención en el texto. Desde que el narrador emplea un discurso con las características señaladas, ya está llamando nuestra atención hacia el momento de creación y producción, hecho que evidencia una intención abierta y explícita de no ocultar su consciencia autorreflexiva.

Si fundamentamos nuestro análisis en la premisa de que la intención primordial del narrador Felipe Carrillo es contar su propia historia, debemos señalar que para llevar a cabo dicho cometido no

solamente está decidido a convertir la historia de su relación con Genoveva y Eusebia en literatura, sino que también tiene la intención de hacerlo de una manera tal que muestre precisamente cómo lo lleva a cabo. Siendo así, nuestro propósito aquí es identificar cuáles son los elementos y recursos de metaficción empleados en la novela y mostrar cómo el narrador los explota en apoyo de su historia.

Felipe Carrillo es una clase de novela autorreflexiva en la que el autor Alfredo Bryce Echenique se mantiene más o menos alejado de su texto, presentando a un autor ficticio que nos cuenta de qué manera ha llevado a cabo la narración de su historia. Es decir, nos enfrentamos ante un texto que no nos remite a su autor real ni al autor implícito, sino a un escritor que es, al mismo tiempo, un personaje novelesco. Es decir, que es el arquitecto Felipe Carrillo quien se autoalude y se representa como responsable de la historia narrada, la repartición de la misma en capítulos y los títulos respectivos. Por otra parte, se le puede atribuir al autor el título de la novela y la dedicatoria, pero tenemos que reconocer que los epígrafes se encuentran en una zona de transición entre el autor y el narrador, ya que pueden ser atribuidos al autor implícito de la novela o al narrador, el personaje Felipe Carrillo. A través de los epígrafes, pues, la metaficcionalidad se encuentra presente ya desde el inicio, en la medida en que se evidencia en ellos un deseo de dar a conocer el tema de la novela y de donde proviene:

> <<Entendía que de todos los martirios conocidos,
> soportar a un niño era el más metódico y refinado>>.
> Miguel Delibes, Mi idolatrado hijo Sisí.

<<Nadie puede huir de lo que ha de venir. Sentencia un tanto fatalista en cuanto no admite posibilidad de escaparse de lo que está escrito o predestinado. En la vida real no es así, desde luego, pero como frase en según qué circunstancias queda muy bien. La vida y la sociedad de hoy no creen en los hados.>>

Diccionario Sopena de Refranes.

<<There is only one thing you can do with a woman - said Clea once-. You love her, suffer for her, or turn her into literature>>.

Lawrence Durrell, Justine.

Si bien es evidente que los tres tienen relación con el contenido temático de la novela, también es cierto que el último alude más a su origen. Por otro lado, estos epígrafes provienen de dos clases diferentes de discurso: uno es una especie de discurso científico puesto que se trata de una cita de un diccionario, siendo un comentario sobre la vida, mientras las otras nos remiten a la literatura misma y la creación literaria. El texto tomado de Delibes obviamente se refiere a Sebastián, hijo de Genoveva, con quien el narrador tuvo una relación muy especial. La cita del diccionario nos hace pensar en todas las vicisitudes en que el narrador estuvo envuelto. El último epígrafe, se refiere principalmente a Genoveva y/o Eusebia, con quienes Felipe Carrillo tuvo las relaciones amorosas más duraderas y por quienes él cuenta su historia; es decir, "la mujer" es la génesis de la novela. Ya desde el principio, pues, se alude al doble estatuto del texto que se escribe. En primer lugar, la mujer que le sirve de fuente al narrador es un ser "real," con existencia

auténtica, pero en segundo lugar, tanto ella como la relación que tuvo con ella se convierten en una obra literaria. El mero hecho de citarse el fragmento de Durrell, que también proviene de una obra literaria, da lugar desde el comienzo al juego donde encontramos los elementos claves de la metaficción, es decir, una ficción que pretende ser real y una realidad que se convierte en ficción. Se trata de una mezcla de discursos semejante a la que también va a encontrarse en el texto de la novela.

A partir de estos epígrafes, se adopta en Felipe Carrillo una predisposición para la transgresión, conforme a la cual se presenta y acepta a Genoveva como ser real, al mismo tiempo que se reconoce su carácter ficticio, presentando lo que se escribe sobre ella como una obra literaria. Se produce en grado mayor lo que Genette denomina "métalepses narratives,"[20] es decir, la transgresión de órdenes convencionalmente establecidos para la ficción que ocurre cuando el supuesto autor, el narrador Felipe Carrillo, transgrede las barreras que deben separar el plano de su existencia en cuanto autor, la historia de la vida de Felipe como personaje, y la situación del lector, el narratario al que Felipe se dirige mediante el pronombre "ustedes". En otras palabras, el texto que nos ocupa presenta un narrador que rompe con las barreras convencionales, ingresando constantemente al libro que escribe y refiriéndose a la obra literaria como si en el fondo aludiera a algo real. Salta del universo en que habla al mundo del cual habla, de modo que la diferencia tradicional entre estos dos niveles tiende a borrarse. Al mismo tiempo, también se borra la

---

20 Genette, Figures III, pp. 243-244.

diferencia entre los textos críticos y los literarios; pues, como demostraremos más adelante, a pesar de que Felipe Carrillo es una novela, también es un texto crítico, e incluso, autocrítico. El narrador de Felipe Carrillo llama la atención a menudo hacia el texto y su status como artefacto para cuestionar la relación entre realidad y ficción, y exponer las circunstancias de una escritura que conscientemente elabora ficciones.

Contribuye al juego de ficción y realidad la constante contraposición de lo auténtico y lo ficticio, a medida que el narrador intenta comunicar la autenticidad de la historia que cuenta. Para llevar a cabo su tarea, incluye otros textos que prestan legitimidad y autenticidad a su narración. Mediante estos "co-textos", el narrador pretende consolidar la supuesta autenticidad del texto principal. Dicho en otras palabras, el texto dominante hasta cierto punto se ve reflejado por los co-textos que el narrador quiere presentar como "reales" y veraces para que el lector los acepte como legítimos apoyos de su historia. Por ejemplo, se consignan las cartas (p. 64-65) y el diario de Sebastián (p. 68-69), documentos descritos por el narrador que también actúa hasta cierto punto de lector y crítico de ellos. Cita frases y párrafos de los textos indicados, lo que trae como resultado la cesión de la voz a otro hablante, la confirmación de lo que dice éste y, por tanto, un mayor grado de ilusión de realidad a su texto básico. Es sometida a un tratamiento igual la biografía de Genoveva, quien la elabora en forma escrita y oral con su hijo, al leer pasajes que el narrador describe en calidad de oyente. El mecanismo de incluir un co-texto que refiere a la biografía de una de las mujeres principales de la historia del narrador, da mayor veracidad a su "existencia real."

Al mismo tiempo, al mencionarse que "trampeaban de mutuo acuerdo" (p. 106) y a su antojo para de alguna manera manipular y ficcionalizar el documento que estaban leyendo madre e hijo, se introduce nuevamente esa confusión de realidad y ficción antes comentada con respecto a lo que se cuenta. Es decir, Genoveva y Sebastián juegan con un texto biográfico en un nivel, mientras Felipe Carrillo juega con su texto autobiográfico, en otro.

Otro documento incluido en la novela es el reporte crítico sobre el arquitecto Carrillo atribuido a La Revue Psychanalytique, cuyo texto, traducido por el narrador "en la medida de" sus "posibilidades" (p. 50), ocupa casi todo el Capítulo IV. El artículo de la revista ofrece información pertinente sobre el pasado reciente y distante del narrador, aunque se pone en duda la supuesta realidad del contenido del informe, pues no se aclara la ambigüedad del texto traducido por Felipe, sino que se mantiene cierta confusión respecto de la veracidad del contenido del documento, a pesar de que el narrador lo incluya como pieza "real". Sucede que la revista, basándose en una entrevista con una radio parisina, comenta la personalidad y obra del personaje y cita parte de sus respuestas a la emisora radial. O sea que Felipe Carrillo traduce lo que una revista ha publicado basándose, a su vez, en una entrevista realizada por una emisora radial. La estrategia le permite consolidar la legitimidad de su discurso, puesto que cita terceras fuentes "reales" que brindan información y opinan sobre su pasado, su arquitectura y su personalidad, información que hubiese sido menos creíble si el propio Felipe Carrillo la hubiese ofrecido sin acudir al mismo recurso. También contribuyen a la credibilidad las notas aclaratorias al pie de página, escritas a propósito de la

traducción y su contenido, aunque, hasta cierto punto, se pueden considerar parte de una parodia dirigida hacia toda la crítica que se basa en las afirmaciones de otra crítica y que saca significación de cualquier detalle que fundamente su posición. Sin embargo, somos de la opinión que el blanco especial de la parodia del artículo traducido es el psicoanálisis y sus mecanismos de arribar a conclusiones sobre el sujeto analizado basadas en algún dato insignificante o irrelevante. Por otra parte, debemos mencionar que a excepción de las notas al pie de página del Capítulo IV, sólo hay una sola nota aclaratoria en el texto básico (p. 15).

Además de aludirse a los co-textos mencionados para prestar legitimidad y autenticidad a su historia, el narrador también acude a otras alusiones para garantizar y confirmar la "realidad" de su historia. Nos referimos, por ejemplo, a los datos reales incorporados al texto con respecto al fenómeno de la Corriente del Niño, que constituye uno de los contextos más elaborados del acontecer. Se consigna la fecha exacta en que sucedió el fenómeno, febrero de 1983 (p. 13, 20, 99, 117), y la explicación de lo que fue y significó esa catástrofe para ciertas regiones peruanas. Además de informar sobre este fenómeno real, la historia narrada se sitúa en lugares reales como Colán, Querecotillo, Piura, Lima, Madrid, París y Roma. Además de ello, el narrador consigna nombres de personas que tienen existencia real, como Felipe González y el rey Juan Carlos (p. 21) y Luis León Rupp (p. 95), conocido industrial y banquero de Lima, quien es también uno de los mencionados en la dedicatoria de la novela. La coincidencia que se produce en este último caso entre el paratexto, el cual atribuimos al autor real, y el texto de la novela,

atribuido a Felipe Carrillo, a consecuencia de la alusión en ambos contextos al nombre de León Rupp, nos permitiría sugerir una nueva intrusión en los paratextos por parte de Felipe Carrillo. Nos pone, pues, ante una situación mediante la cual, no obstante el status de novela del libro que leemos, se intenta establecer una dosis de realidad en lo que comunica Felipe Carrillo, como parte del juego elaborado por él para confundir la realidad y la ficción.

Habiendo demostrado algunos de los recursos empleados por el narrador de Felipe Carrillo, para otorgar a su historia cierta autenticidad y legitimidad, ahora conviene señalar cómo brinda ficcionalidad a lo que escribe, es decir, cómo pone de manifiesto y comenta su forma de operar la maquinaria narrativa o literaria, de tal manera que el lector sea testigo de ello. A este respecto, son importantes, por un lado, las referencias del narrador a sus acciones y circunstancias en el momento de la escritura y, por otro, sus comentarios sobre la calidad literaria de la historia que cuenta. Aunque éstos son los que más abundan, hay también casos de lo primero. Por ejemplo, la pausa café (p. 34) que se produce tanto en la historia que narra como en la historia que vive mientras escribe, revela hasta cierto punto las circunstancias que rodean su actividad literaria. Otro ejemplo de ello es la alusión al momento de la escritura en la última página de la novela, cuando dice, "mientras escribo todas estas cosas que no merecen ni un capítulo final, me doy dando cuenta que soy un hombre sin final" (p. 150), con lo cual abiertamente hace mención al hecho de que se encuentra contando su historia en el presente en el "atelier" de sus "éxitos" (p. 149) en París, lugar donde trabaja como arquitecto. Esta afirmación queda confirmada una vez

más, momentos antes, cuando da más información respecto al momento de la narración:

> Busco, a gritos, una iniciativa alegre pero ahí sí que la escritura se atraca con sensación de para siempre jamás. Busco un recuerdo y sólo me queda la calle en que vivo. Busco algo de mí y sólo me queda el atelier en que trabajo. (p. 149).

Sin embargo, más que alguna información sobre el momento, el lugar y las circunstancias de la escritura, el narrador comenta, con mayor amplitud y frecuencia, sobre la calidad literaria de lo que escribe. Desde el mero principio de la novela se patentiza una inclinación por mostrar a un narrador que no esconde su intención y libertad de estructurarla a su manera, la que no es nada común. De allí que discute abiertamente la organización de la obra y el ordenamiento de los capítulos y decide ordenar el texto de acuerdo a lo más importante de su historia. Hay dos capítulos que no están numerados, uno al principio titulado "Música de fondo", y otro final, "Un departamento nuevo, sencillito y sin vestíbulo". Entre ellos aparecen doce capítulos, el primero de los cuales lleva el número II, el cual contiene una "Pausa" (p. 34). Hay además, otro Capítulo II con el mismo número y la acotación entre paréntesis "(Continuación y fin)", pero lo que más llama la atención, es la ausencia del Capítulo I, hecho aclarado por el propio narrador:

> La verdad, acabo de decidir que no habrá capítulo primero en este libro. ¿Para qué? Basta con esa música de fondo que llevamos ya un buen rato escuchando y que nos acompañará muy a menudo, como agazapada detrás de este relato. (p. 19)

De esta manera, pues, se manifiestan los propósitos que afectan la organización del texto y se señala que el orden narrativo, tal como lo comentamos en el primer capítulo, obedece a criterios particulares establecidos por el narrador, si bien en su mayoría se conforma con un orden cronológico. Por ejemplo, entre las circunstancias que lo llevaron a optar por la organización otorgada a su narración, Felipe Carrillo explica lo siguiente, dirigiéndose a sus lectores:

> Además, fíjense ustedes, yo no logro creer en los libros experimentales, con capítulos prescindibles e imprescindibles, por ejemplo, como Rayuela, porque cuando son excelentes, como Rayuela, por ejemplo, no sólo se convierten en clásicos modernos sino que, por añadidura, los lectores se leen los capítulos imprescindibles y los prescindibles y, hasta en casos tan ingenuos como el mío, que no aprendo nunca, se releen los prescindibles una y otra vez para ver qué demonios pueden tener para que su autor los haya colocado en un segundo plano, por así decir, prescindible, siendo tan buenos como los del primer plano imprescindible. (p. 19)

Sus comentarios ponen en evidencia la intención de mostrar su idiosincrasia en lo que a la organización del texto se refiere. Aunque niegue su vocación de experimentalista, lo que realmente hace Felipe Carrillo es escribir como los que cultivan la novela experimental y revelar, además, que así lo está haciendo. En otro momento, por ejemplo, al comentar sobre la imposibilidad de parar su discurso, revela su afinidad con otro autor con el que tiene en común, hasta cierto punto, el "método de trabajo":

> La verdad es que, de arrranque, ya no me queda prácticamente nada que contar, pero tampoco me queda más remedio que seguir contando, contando para ello con la ayuda

> de Dios todopoderoso y Laurence Sterne, creador fabuloso de la Vida y opiniones del caballero Trístram Shandy, rey de la digresión y de la confianza en la ayuda divina, que muy seriamente llegó a calificar de religioso su método de trabajo, porque él sólo escribía la primera frase de sus libros y el resto se lo confiaba a la ayuda, por demás excelente, de Dios todopoderoso. (p. 20)

De allí que una de las características principales del texto de Felipe Carrillo sea también la tendencia a la digresión, al desvío y a la divagación, como señalamos en los capítulos anteriores al comentar el tiempo y la calidad oral de la novela.

Al lado de Julio Cortázar y Laurence Sterne, otro autor aludido por el narrador es Lawrence Durrell, cuya obra, como hemos visto, se cita ya desde el epígrafe. Conviene mencionar también que la obra de Durrell no solamente se relaciona con la de Felipe en lo que a la mujer se refiere, sino que casi al final del texto, cuando evoca a Eusebia y se dirige a ella, nos descubre explícitamente otra afinidad creada mediante la música, la cual, como ya comentamos en el capítulo anterior, juega un papel importante en su actividad discursiva:

> No hay música ya nunca porque la música sólo sirve para confirmar nuestra soledad, Eusebia, lo dijo Lawrence Durrell, un escritor inglés entre cuyas obras se encuentran El cuarteto de Alejandría y Limones amargos, ¿sabes? No, qué vas a saber, es mucho para ti, ¿no? No, no tienes por qué saberlo, demasiado para ti allá en Querecotillo pero sucede que yo sí lo sé y que te he amado y que estoy harto de andar sufriendo por ti y más harto todavía de andar sufriendo por mí [...] Te amé, te sufrí, y ahora te escribo, Eusebia, ahoritita me arranco con toditita tu historia, Eusebia, para lo cual, qué pesadilla, tendré que empezar desde aquel estúpido asunto de Genoveva y su hijo, ¿te acuerdas? ¿O mejor sigo tus consejos y dejo que Dios provea y que todo entre nosotros sea la misma historia sin pies ni

cabeza, sin principio ni final, sin primer ni último capítulo? (pp. 147-148)

Estos comentarios sobre los métodos de otros escritores, constituyen, sin duda, un intento por parte de Felipe Carrillo de ubicarse a la misma altura que ellos y de demostrar que tiene la misma vocación por la creación y fabricación de ese tipo de ficciones. Sin embargo, además de estos comentarios sobre obras y escritores que tienen realmente que ver con el tema de la novela o con la actividad del narrador, sirviéndole de apoyo a su labor, hay numerosas alusiones a otros autores, quienes se encuentran aludidos más o menos arbitrariamente a través de su nombre o la citación del texto y título de sus obras. Aunque abundan los nombres de autores y la referencia a textos literarios es necesario señalar que para nuestro estudio sólo nos interesan los tres autores ya comentados y, por eso, nos limitamos a mencionar a algunos de los otros escritores citados. Entre ellos figuran Juan Rulfo (p. 39), Johann Wolfgang Goethe (p. 63), Augusto Monterroso (p. 66), Honoré de Balzac (p. 66), Gustavo Adolfo Bécquer (p. 72), Francisco de Quevedo (p. 100), Marcel Proust (p. 132), Ricardo Palma (p. 140), Ciro Alegría (P. 144) y Joseph Conrad (p. 150). Esta alusión constante, pues, evidencia el amplio conocimiento en literatura del narrador. Al mismo tiempo, obliga al lector a tener los mismos conocimientos si quiere apreciar plenamente el texto y contribuir a la conversión de la novela en meta-literatura donde la ficción y la manera de hacer literatura pasan a ser un tema constante.

Por otra parte, también son abundantes las referencias a su labor como organizador y creador del texto que nos remiten a las

convenciones literarias en general más que a la obra de un autor específico. Como ejemplo, citamos el punto final que pone a la discusión llevada a cabo sobre el ordenamiento o numeración de los capítulos al explicar que lo ha hecho tomando en cuenta el propósito de su historia:

> Y basta de alharacas teóricas sobre la ausencia del primer capítulo. En definitiva, si no lo cuento es porque me metería en terrenos que no son de esta historia, alargándola inútilmente. (p. 34)

Con este tipo de comentario, pues, la presencia de Felipe Carrillo como narrador se hace visible en todo momento, a tal grado que hasta confiesa su necesidad de revelarse al lector, señalando plenamente sus intenciones narrativas: "Si hay algo que no puedo es mantenerle oculto al lector, con eso de que el asesino anda oculto, un dato que ya tengo anotado en un papelito, para luego ponérselo al final de la novela" (p. 20). Será por eso que también comenta la tendencia a permitir que sus gustos literarios interfieran de alguna manera en su labor literaria:

> El género policial me encanta, pero a mí nunca me quedaron bien los impermeables, y eso debe haber influido en mi temperamento tan profundamente que, no bien empiezo a contar una historia, suelto un ya mataron a la princesa. (p. 20)

La inclusión de información semejante le permite al narrador comentar críticamente su historia, como cuando dice "es ahí, precisamente, donde reside lo más conmovedor de nuestra historia" (p. 49). Es un recurso que favorece porque le sirve para describir los

acontecimientos al mismo tiempo que expone y explica la forma en que lleva a cabo su narración, volviéndose hasta cierto punto su propio crítico. Otro ejemplo del mismo fenómeno que confirma el anterior se presenta cuando describe la salida de Colán, y se dice: "La solución, Felipe Carrillo, es que te limites a la única explicación que te provoca dar, o sea la de Eusebia. Y que limites el número de sobrevivientes rescatados" (p. 16). Se trata entonces de una autocrítica que le permite aconsejarse sobre la organización y el contenido de la historia y, también, poner al descubierto su labor de fabricación, o como él mismo la llama, "disección, a esta historia con mueca amarga de balance final que traía metida a cuestas," su "historia sin principio ni final," "historia sin pies ni cabeza" (p. 137).

—La autocrítica del narrador no solamente tiene como blanco su trabajo literario, sino que también abarca a sus obras en cuanto arquitecto: "recordaba el absurdo artículo sobre mi arquitectura y me esforzaba por darle un toque más alegre [...] observé en mi dibujo ese aire costeño, peruano, y tristón" (p. 95). Por consiguiente, tanto Felipe Carrillo en su calidad de personaje que desempeña su papel de arquitecto, como Felipe Carrillo en su calidad de contador de historias, se convierten en objeto de su crítica. Dentro de la información ofrecida sobre su actividad literaria, como bien lo reconocimos en el capítulo anterior, el narrador comenta también sobre la relación de la música con su historia, incluyendo pedazos de textos del cancionero popular por toda la novela y aludiendo a su papel en la historia de su vida. Un análisis de este fenómeno nos lleva a confirmar que el rol de las canciones es muy importante, en la medida en que estamos ante un narrador amante de los tangos,

valses, boleros y rancheras (p.33), y que cada vez que desea evocar el pasado, expresar sus "nostalgias e ironías" (p. 33), cita nombres y pedazos de canciones que escuchara en el pasado, en su calidad de personaje, y las que escucha "ahora" en el momento que lleva a cabo su actividad narrativa. Nuevamente se mezcla, por ende, lo que narra, es decir su material, con las circunstancias de la narración en el presente, de modo que se descubren los mecanismos explotados en la creación literaria, señalando la relación del arte novelístico con el arte musical. Desde el principio de la novela, por ejemplo, se evoca una canción mexicana "el tren de la ausencia" que sirve de "música de fondo" (p.11) a toda la actividad de escritura. Se inicia el texto con la letra de esta canción, y se termina la historia cuando ya "se acabó la música y sigue la escritura" (p. 148). Felipe Carrillo es amante de la música y está "siempre pensando así, como musical, letras de canciones de ayer y de siempre, música de fondo" (p. 11). Hace gala de su conocimiento musical en todo momento, remitiendo a intérpretes de canciones que tienen relación con lo que vivió en el pasado, describiendo escenas como la siguiente que muestra la manera de llorar de Genoveva:

> [...] un solo de lágrimas interpretado por Charlie Parker, sino que además logró opacar por completo a la otra mejilla, que también se las traía, y luego, como quien busca llegar hasta el fondo de mi alma y contarle su enorme tristeza, la gruesa lágrima siguió cuesta abajo en su rodada y poc, cayó en mi whisky, recordándome ipso facto la canción del amante aquel que se va a aumentar los mares con su llanto y se despide de Genoveva a la hora del desayuno más triste que le han traído en toda su vida, con las siguientes palabras cantadas por Pedro Vargas, aunque hay también una versión de Pedro Infante y

> otra de Jorge Negrete: adiós, mujer, adiós, para siempre adiós... (p. 71)

Este fragmento es importante por dos razones: por una parte el narrador usa la jerga musical para contar su historia y, por otra, evoca canciones, como el tango "Cuesta abajo" y el bolero mejicano cantado por los intérpretes ya mencionados. Además, se identifica con los personajes de aquellas canciones, en la medida en que se siente y piensa como sus protagonistas al evocarlas. El resultado de ello se verá reflejado en el sentimiento que despierte en el lector cuyo grado de identificación con el hablante influirá en la interpretación del texto. Es así que el narrador de Felipe Carrillo hace uso del lenguaje musical para elaborar la narración de su vida. Vale decir que la artificialidad del mundo de la música constituye en cierta manera un espejo de la artificialidad de la historia narrada.

Al demostrar su afinidad por la música, el narrador está revelando, por un lado, su interés por ella en calidad de personaje y, por otro, su relación de dependencia al momento de contar su historia, en calidad de narrador. Ahora bien, en lo que concierne a lo último, a las circunstancias que lo rodean en el "presente", Felipe Carrillo da cuenta de cómo hace uso de las canciones y cómo las escucha. En algún momento, por ejemplo, pone de manifiesto todo su aparato musical, que curiosamente consiste en dos tocadiscos, el de los "pro" y el de los "contra", los que toca a la misma vez:

> [...] que por más que ésta no sea una historia interminable, señoras y señores, yo a cada rato pongo la ranchera aquella de volver, volver, volveeeer, y lucho y me desangro tanto y tango por la fe que me empecina y pongo otra vez Cambalache en el tocadiscos de los pro, que me he

> comprado, para escuchar ese tango al mismo tiempo que escucho en el tocadiscos de los contra, que ya tenía, y volver, volver, volveeeer, [...]. (p. 100)

Con esto nos revela su método y cómo se sirve de las canciones en el momento de escribir. La influencia de la música sobre la escritura, tal como la señalamos en el capítulo anterior, es de importancia en la medida en que el narrador recurre a este medio de expresión mientras cuenta. La música es uno de los elementos que desencadena toda la narración y lo acompaña a lo largo de todo el texto hasta casi el final, cuando ya no hay música, cuando el narrador se hartó de sí mismo, y sólo le "queda la posibilidad de escribir sobre Eusebia", pues "no hay música ya nunca porque la música sólo sirve para confirmar nuestra soledad" (p. 147). La relación de este arte con la historia no es pequeña, pues, tal como el narrador mismo lo sugiere:

> Se acabó la música y sigue la escritura por la simple y sencilla razón de que yo sigo con el retrato entre las manos y no me atrevo a destrozarlo, a rasgarlo íntegro, a hacerlo trizas. Busco, a gritos, una iniciativa alegre pero ahí sí que la escritura se atraca con sensación de para siempre jamás. Busco un recuerdo y sólo me queda la calle en que vivo. (pp. 148-149)

De la misma manera que Felipe Carrillo concentra su atención sobre el arte musical y hace uso de él, también tiene por blanco a la figura del escritor. A través de la presentación de Andrés Zamudio, por ejemplo, se critica la figura del literato. El escritor mejicano es un huachafo impertinente, imprudente, arribista, convenencioso que, cada vez que viaja a otros países, en la guía de teléfonos busca "para variar, profesores universitarios, críticos literarios, traductores del castellano y, por qué no, también uno que otro escritor" (p. 44). La

crítica contra el autor mejicano es implacable; se le satiriza frecuentemente y se le muestra como el escritor ilusionado que va a Europa en busca de triunfos, quizás del Nobel (p. 43), se le escapa "por completo la verdadera complejidad de las cosas" (p. 41) y no sabe hablar más que el castellano y sólo ha publicado un libro (p. 44). Esta concepción del escritor por parte de un narrador contribuye a darle un cierto grado de autorreferencia a la novela, puesto que un creador de ficciones, Felipe Carrillo, hace comentarios sobre otro, Andrés Zamudio, no sólo en torno a éste en cuanto personaje y escritor sino también en relación con el material de su novela:

> Voy a dejar la foto de Eusebia un rato y me voy a acercar al vestíbulo de Catherine, a quien tengo aquí en el vestibulín de este departamento que compré porque no quería más historias de vestíbulos en mi vida. Ah, y Andrés Zamudio... Hablando de escribir, se podría escribir todo un capítulo sobre la presencia vestibular de Andrés Zamudio, culparlo de todo, matarse de risa de verlo tan burro en el vestíbulo por donde hace su ingreso aquella Genoveva que alguna vez llamé de Bravante. (p. 149)

Aquí se demuestra claramente la intención del narrador de revelar su deseo de convertir a la escritura en un tema de la novela, ya que ha dedicado casi todo el Capítulo III al mejicano Zamudio, considerándolo culpable de su enamoramiento con Genoveva y, por tanto, de toda la historia que escribe:

> La culpa la tuvo Andrés Zamudio, por supuesto. Sólo lo ridículo que estaba ahí, recibiéndola en el vestíbulo, me obligó a observarla atentamente, detenida ante el retrato de Liliane. Todo, todo ocurrió por culpa del muy cretino de Zamudio. (p. 46)

El escritor mejicano hizo que Genoveva y Felipe se conocieran, "fue requete, pero lo que se dice requete culpable de toda esta historia" (p. 47). Es decir, dio origen a toda esta historia que luego el narrador volvería literatura, de modo que, una vez más pretende dar a conocer su propósito, llamando la atención sobre el acto de convertir su historia en literatura y manifestando también las conexiones que median entre la historia y los personajes y la manera en que el narrador ha llevado a cabo su creación.

El tratamiento de los demás personajes en Felipe Carrillo no es nada convencional tampoco, porque el narrador no solamente los describe de una manera especial, sino que también expone su tarea de creación de los mismos. Por ejemplo, a Sebastián lo ridiculiza casi en todo momento, haciendo burla de su voz, de su personalidad y de su cuerpo e, inclusive, sugiere una relación incestuosa con su madre. En todo momento se ejerce la burla contra él, contra "el monstruo" que "estaba vivito y coleando y más monstruo que nunca", "un criminal nato, el de la más aguda de las voces humanas" (p. 114), "el monstruo de Colán" (p. 115). El narrador lo presenta como un desalmado que "hasta en la maldad era precavido y viajaba listo para todo tipo de circunstancias malvadas" (p. 115).

Mientras deshumaniza a Sebastián, con los animales sucede el fenómeno inverso puesto que éstos son presentados como personajes de la historia al comienzo de la novela, otorgándoseles calidad humana (p. 12), pues, se les describe como a personajes ordinarios (p. 15, 56). Se los eleva al nivel de los otros participantes, por ejemplo, cuando el narrador se refiere a un "septeto" en concierto (p.17) incluyéndolos dentro del grupo de las personas.

Por otro lado, el narrador pone al descubierto y comenta la relación de sus personajes con su historia, en la medida en que intenta justificar el tratamiento al que los somete. En algún momento comenta sobre su idiosincrasia respecto al niño, al explicar la razón por la cual no usó antes apelativos más fuertes:

> Y Bastioncito, pero Bastioncito, más y más del otro tacto, en cambio, dale y dale con ese tacto tan sen-xual que en él era como poquito baboso, muy Sebito, digamos. Y no me digas tú ahora, Genoveva, que estoy maltratando al metro ochenta y tantos, porque si lo hubiera deseado, de entrada le pongo Sebito y no Bastioncito, para mayor deleite de mis futuros lectores cuando se lo tengan que tragar baboso a lo largo de toda esta historia y lo odien también por lo de la celulitis y el tiple, que según la real Academia es la más aguda de las voces humanas. Y a su edad, figúrense ustedes. (p. 16)

De esta forma, muestra y discute las posibilidades consideradas al momento de la creación del personaje cuyo rol sería muy importante en el desenvolvimiento de la historia. Pone de manifiesto su papel, su función narradora, sea a través de comentarios como en el caso anterior o cuando comenta sobre su facultad de explotar a sus personajes, poniendo al descubierto su alto grado de poder de decisión en lo que a la artificialidad de sus personajes se refiere:

> Y qué duda cabe, por otra parte, de que para explotar más a Eusebia, lo primero que tendría que hacer es explotarme muchísimo más a mí mismo, como persona y como personaje. Como un pobre diablo, en resumidas cuentas, o sea algo que tampoco puedo hacer por la simple y sencilla razón de que Eusebia no me lo perdonaría jamás en la vida, ni aun escrito así en un libro me lo perdonaría mi negra, y todo ello teniendo en cuenta que sus lecturas se limitan a la radio y la televisión. (p. 125)

Posteriormente, el narrador consigna información sobre la relación de Eusebia con toda su historia, al convertirla en su "oyente", e indicar que fue ella la que la impulsó y la desencadenó:

> Te amé, te sufrí, y ahora te escribo, Eusebia, ahorita me arranco con todita tu historia, Eusebia, para lo cual, qué pesadilla, tendré que empezar desde aquel estúpido asunto de Genoveva y su hijo, ¿te acuerdas? ¿O mejor sigo tus consejos y dejo que Dios provea y que todo entre nosotros sea la misma historia sin pies ni cabeza, sin principio ni final, sin primer ni último capítulo? (p. 148)

En este fragmento además de apreciarse claramente la exposición del narrador de las circunstancias que lo empujaron a escribir y a escoger el material a incluir, se observa que el tratamiento que el narrador da a sus personajes va en contra de las convenciones establecidas para la ficción, en la medida en que se dirige expresamente a uno de ellos -ya el narratario no es "ustedes", sino "tú" Eusebia- para pedirle consejos respecto de la historia en que ella misma participa. Sucede pues, como ya comentamos en el primer capítulo, que además de enfrentarnos con un narrador que en algunos momentos habla como sus personajes y, en otros, incluye sus discursos en el suyo, rompe también con las convenciones establecidas para la ficción al tener a uno de sus personajes por receptor, con quien discute la elaboración de su historia y el papel que desempeña en ella.

Sobra decir que todos los comentarios del narrador ya sean sobre la elaboración y calidad de la historia, la creación de sus personajes o las circunstancias que lo rodean en el momento de la

escritura, tienen un receptor. Como bien comentamos en el capítulo anterior, uno de los rasgos de esta novela es su fuerte calidad oral, de modo que debemos tener presente que el narrador busca constantemente la interacción e involucración con su interlocutor. Ahora bien, si la perspectiva viene condicionada y determinada por los modos de contacto que el narrador establece con el lector y la postura que toma con respecto a los personajes y los acontecimientos, entonces, la constante interacción entre el "yo" narrador y el "ustedes" narratario hace emerger la posibilidad de la autoconciencia narrativa. Es por estas circunstancias que todas las discusiones críticas sobre la historia incorporadas como parte de la historia misma, tienen un "oyente" al que el narrador se refiere usando el pronombre personal plural:

> [...] y no voy a decirles <u>he dicho</u> porque ya les dije que, si bien ésta no es una historia interminable, sí es una historia interminablemente triste porque jamás la terminaré con un capítulo sin Eusebia, aunque siga sin Eusebia cuando ponga el punto final del penúltimo capítulo y así, ahora, entenderán ustedes mucho mejor por qué no hubo primer capítulo ni habrá tampoco último, salvo telegrama de Euse en el último instante y porque nunca se sabe, tampoco señoras y señores, y porque, se los repito: esta es una historia sin principio ni final, un mundo al revés [...] (p. 100)

Esta es una de las muchas maneras en que el narrador se dirige al lector a lo largo de todo el texto, exponiéndole las razones que lo llevaron a optar por la organización del relato que tiene entre manos, a la vez que comenta sobre la calidad de lo que está narrando: "No vayan a creer, tampoco, que estoy tratando de ocultarles algo para

crear un mayor clima de tensión o prepararlos para un final inesperado y sorprendente, por ser esta la historia de un peligrosísimo experimento" (p. 19). En realidad, la tensión que el narrador busca crear en el lector no sólo proviene del ordenamiento de los acontecimientos de la historia, sino también de la relación que se establece desde un principio entre el "hablante" y el "oyente".

Por el hecho de que la narración está caracterizada por una fuerte calidad oral, uno de los rasgos más preponderantes en Felipe Carrillo consiste en la forma en que el narrador se dirige y se relaciona con su lector. Se trata hasta cierto punto de una relación como la que se da en la conversación, donde un hablante se dirige a un oyente. Por ejemplo, el hablante pretende orientar explícitamente la lectura, intentando convencer con frases como: "no vayan a creer que era yo" (p. 15), "recuerden", "repito, para que vean", "no se trata de ocultar nada, pues" (p. 21). Otras veces comenta sobre su texto: "nada de ocultarle detalles al lector para vender el producto" (p. 21); a veces, pide a sus lectores que sean crédulos, diciéndoles "créanme" (p. 109); otras, les advierte del peligro que significa algún personaje: "ah, no, les juro, el hijísimo era y debe seguir siendo, cuídense porque anda suelto, sí, era, es y será como nadie es así" (p. 114); y, por último, les tiende trampas y se burla, como sucede cuando da la impresión de que va a terminar con una frase que había venido repitiendo varias veces y no lo hace: "Pues ahí sí que los agarré: creían ustedes que iba a decir, ya sé, esta historia de un amor como no hay otro igual... Pero no, [...]" (p. 101). La intención del narrador de controlar la lectura se evidencia claramente cuando describe a Sebastián. Se dirige a los lectores para que no olviden que su

propósito es hacer "que todo el mundo" odie "al de los alias impronunciables" (p. 21). Se advierte, pues, un juego entre el escritor y el lector, mediante el cual el primero increpa al segundo para que participe según sus reglas y le pide explícitamente que adopte cierto rol. Trata de regular la credulidad del receptor y lo desafía a que opte por una participación un poco más activa y consciente en lo que a su papel se refiere. Aquí es donde se produce la gran paradoja expuesta por Hutcheon, en la que se encuentra el lector: por un lado, es forzado a permanecer dentro del mundo de la ficción y, por otro, a ver la actividad de lectura como fenómeno análogo a la actividad de escritura.[21] Al ocurrir esto, hasta cierto punto se defrauda al lector, reduciendo algunas de sus expectativas, como la organización del texto en capítulos, pues no se incluye uno que tenga el número uno; la incorporación de los parlamentos de los personajes al interior del discurso del narrador; el carácter del discurso del narrador, quien habla como sus personajes y hace comentarios sobre sí mismo y su actividad; el desordenamiento de la narración a raíz del orden caótico al interior de cada capítulo; y, finalmente, la exploración de los límites del género autobiográfico, mediante el empleo de recursos poco tradicionales. Todo lo anterior desencadena la gran paradoja con la que el lector tiene que lidiar, forzándolo a que tome consciencia y reconozca que lo que está leyendo es artificio, ficción, y, urgiéndole explícitamente a la vez a que participe en la comunicación novelística para terminar de configurar su universo.

---

21 Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 5.

En Felipe Carrillo el lector presencia no sólo la historia narrada sino también los recursos narrativos empleados para llevarla a cabo. Es a la luz de ello, pues, que se induce al lector a una participación más consciente donde él se ve reflejado en las operaciones a las que es "llamado" y aludido. Como es característico en las obras de metaficción, este texto coloca al sujeto receptor como un elemento vital en la configuración del mundo creado por la novela. Así, ya no se identifica tanto con un personaje y la trama, sino que ahora es el acto de lectura mismo el que llama la atención por sí mismo, lo cual lo faculta y le da más libertad para crear su propio sistema de orden y significación.

Puesto que el narrador nos quiere sugerir que el mundo de ficción es una construcción de un autor, insiste en llamar la atención sobre este hecho empleando los artificios ya comentados, recursos que convierten al texto en su totalidad en una metaficción. Es por eso que el narrador consciente e intencionalmente manifiesta de principio a fin su inclinación por la escritura autorreferencial.. Como en otros casos semejantes, la metaficción se dirige al texto mismo de Felipe Carrillo y a su actividad literaria, convirtiendo a la ficción en su referente principal. Todas estas estructuras se revelan, pues, a través de las frecuentes alusiones del narrador a sí mismo, a su material y su actividad discursiva, aspectos que conllevan la posibilidad de la autorreferencia textual. El texto de la novela, en este sentido, es un reflejo de la vida del narrador, su historia "sin pies ni cabeza sin principio ni final, sin primer ni último capítulo" (p. 148): lo que fue, en el pasado con Genoveva y Eusebia, pero es, al mismo tiempo, un espejo de lo que hace, en el presente con su maquinaria

narrativa. Desde este punto de vista, su historia, al igual que él que es "un hombre sin final" (p. 150), no tiene fin, lo cual convierte a su autobiografía en una obra de carácter abierto.

Alfredo Bryce Echenique y los escritores que se dedican a esta modalidad narrativa, tienen como meta exponer y descubrir las relaciones que existen entre la realidad y la ficción, presentando implícitamente a los lectores el juego entre estos dos planos que a veces se confunden o yuxtapónen. De aquí que la escritura y la lectura se mezclan y se confunden. La novela de Bryce, en cuanto obra de metaficción, tiene como finalidad el estudio de la ficción y la elaboración de la misma, para lo cual insiste en llamar la atención sobre la relación de la ficción y la realidad. Se puede afirmar, hasta cierto punto, que en éste y en otros casos semejantes, se presenta una filosofía de vida por parte del escritor que teoriza sobre el universo novelístico. El creador de ficciones, en un intento de buscar la autenticidad del ser humano quiere devolverle un lenguaje "desnudo", más natural y, por ende, más auténtico. Por ello, busca nuevas maneras de expresión y de representación del mundo en que vive, explorando nuevas posibilidades, asumiendo que las técnicas convencionales ya no funcionan como medios de expresión eficaces. Toda vez que el arte se autorrefiere se presenta una denuncia y un cuestionamiento sobre sí mismo. Ahora bien, esta tendencia moderna de la autocrítica, la exploración de los límites de los géneros, ha alcanzado una de sus expresiones máximas en el ámbito de la novela autorreflexiva: lo que se autocuestiona es toda la actividad literaria. La autorreflexión de un texto, pues, refleja la actitud de toma de

conciencia del ser humano frente a su mundo y del novelista frente a su obra.

CONCLUSIONES

Dado que La última mudanza de Felipe Carrillo es un ejemplo claro de novela autobiográfica cuyas características generales representan una exploración de límites de las convenciones del género, nuestro análisis de esta novela de Alfredo Bryce Echenique se propuso demostrar de qué manera se lleva a cabo esta exploración a cargo de un narrador que emplea una serie de estrategias para llamar la atención sobre toda su actividad discursiva y el acto mismo de creación.

Tras un examen de la novela emprendido desde la perspectiva narratológica, advertimos en nuestro primer capítulo que el desdoblamiento entre el Felipe-narrador y Felipe-personaje es una constante de Felipe Carrillo. La focalización, la ejerce mayoritariamente el narrador-focalizador básico, aunque, por otro lado, advertimos también que la novela está caracterizada principalmente por tener a un narrador que a pesar de que cuenta su historia con sus propias palabras, frecuentemente representa los discursos de otros personajes y los que se atribuye a sí mismo en cuanto figura de su historia. De esta manera, no obstante el control ejercido por el narrador, los discursos de los personajes ocupan un rol predominante en el texto. Es notable, además, que el narrador explote todas las modalidades asequibles con respecto a los discursos de los personajes y se tome una libertad considerable cuando los incorpora al suyo en su calidad de narrador. Por otra parte, también hallamos una libertad semejante en la organización temporal del

acontecer, la que se resuelve en una narración caracterizada por constantes saltos entre el pasado y el presente del narrador, fluctuación que hace que el discurso se revista hasta cierto punto de un orden caótico en relación con el orden de la historia.

En el segundo capítulo, nos dedicamos a demostrar hasta qué punto el texto tiene semejanzas con el lenguaje hablado a consecuencia de la cualidad oral del discurso del narrador. Advertimos, así, que el hablante primero se manifiesta en el texto a través de una manera de contar propia del habla corriente y cotidiana, dejando de disfrazarse bajo el estilo escrito y contando su historia con una espontaneidad caracterizada por la inclusión de recursos convencionalmente empleados en las modalidades orales. Observamos un empleo de artificios expresivos típicos de la lengua hablada, referencias al interlocutor, elementos humorísticos y la presencia de un elemento denominado cultura oral manifestada por la presencia de las letras de canciones populares en el texto. Concluimos que el narrador Felipe Carrillo intenta reproducir e imitar libremente una forma conversacional, puesto que los recursos que emplea se hallan más estrechamente relacionados con el discurso hablado que con el escrito, de manera que cuenta la historia de su vida como si lo estuviera haciendo en voz alta.

A continuación, en el tercer capítulo del análisis, examinamos la autorreferencialidad del texto con el propósito de demostrar hasta qué punto la novela es una obra autorreflexiva que llama la atención sobre las técnicas empleadas para su composición y su condición de texto literario. Advertimos abundantes recursos y estrategias autorreferenciales, como por ejemplo, alusiones del hablante a sí

mismo y a su propia actividad de crear ficción a través de la narración, así como las referencias a la recepción y a las relaciones mantenidas con el lector. Es así cómo la escritura, la figura del escritor, el lector y el universo de la ficción se encuentran tematizados en la novela, todo lo cual convierte a Felipe Carrillo en una metaficción, ficción sobre la ficción.

A la luz del análisis emprendido en este estudio, concluimos que Felipe Carrillo es una novela autobiográfica en la que la afirmación del "yo" se canaliza a través de su cualidad oral y la autorreferencialidad, mediante un grado considerable de exploración de los límites de la autobiografía. Por otra parte, la cualidad mimética, el mismo uso del discurso y la anarquía temporal conseguida mediante los traslados frecuentes del narrador de un momento a otro de la historia contribuyen a su naturaleza oral. En otras palabras, esta fluctuación en el orden temporal de la historia y el dinamismo que se asemeja al de una forma conversacional son los elementos que le dan al texto su oralidad. Pues, al imitar las características del lenguaje hablado, el narrador imita la espontaneidad del mismo y la situación en la cual el discurso se crea, como si pudiera representar el momento mismo de enunciación y recepción, de modo que lector se encuentra ubicado en la misma situación que el oyente, es decir, como testigo de la producción del discurso.

Con lo anterior, pues, creemos haber cumplido con el propósito planteado al comienzo de este análisis. Sin embargo, a manera de conclusión, también nos parece correcto llamar la atención a las observaciones incorporadas a nuestra Introducción con respecto a las

limitaciones del presente trabajo. Por una parte, puesto que nuestra intención fue estudiar la novela autobiográfica y algunas de sus características en la novela de Bryce Echenique, esta tesis también significa para nosotros una experiencia de aprendizaje, una indagación en la naturaleza de los textos narrativos. Por esta razón, nuestro trabajo se reviste de un carácter más descriptivo que analítico o interpretativo. Por otra parte, también indica la posible orientación de un estudio futuro. Como observamos en la Introducción de este trabajo, después de la aparición de Un mundo para Julius (1970), Bryce Echenique empezaría a explotar el modo autobiográfico en gran parte de su novelística posterior. Por esa razón, nos parece que sería interesante hacer un estudio enfocado en este modo narrativo que abarque sus obras más importantes. El presente trabajo serviría, pues, de base para un estudio semejante ya que hasta hoy no se ha realizado ningún análisis de la obra de Alfredo Bryce Echenique con la orientación de nuestra tesis. Dicho estudio consistiría en definir, describir y examinar el género autobiográfico en toda la obra de Bryce para, así, observar la evolución del género en sus textos, hasta llegar a La última mudanza de Felipe Carrillo, que a nuestro entender es la novela autobiográfica más exagerada de su trayectoria literaria.

BIBLIOGRAFIA

I. FUENTES PRIMARIAS

Bryce Echenique, Alfredo. Un mundo para Julius. Barcelona: Plaza & Janés, 1970.

_____. Todos los cuentos. Lima: Mosca Azul, 1979.

_____. Tantas veces Pedro. Madrid: Cátedra, 1981.

_____. La vida exagerada de Martín Romaña. Barcelona: Argos Vergara, 1981.

_____. El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Plaza & Janés. Barcelona, 1985.

_____. Crónicas personales. Barcelona: Anagrama, 1988.

_____. La última mudanza de Felipe Carrillo. Bogotá: Oveja Negra, 1988.

II. FUENTES SECUNDARIAS

Alter, Robert. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: University of California Press, 1975.

Bal, Mieke. Teoría de la narrativa, una introducción a la narrativa. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.

Beinhauer, Wermer. El español coloquial. Madrid: Gredos, 1978.

Beristáin, Helena. Análisis estructural del relato literario. México: Universidad Autónoma de México, 1982.

Bruss, Elizabeth W. Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

Chafe, Wallace L. "Integration and Involvement in Literature". En Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1982.

Chatman, Seymour. Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca and London, 1978.

Cuadrado, Luis Hernando. El español coloquial en el Jarama. Madrid: Playor,1988.

Deborah Tannen, "Oral and Literate Strategies in Spoken and Written Narratives". En Language, 58, 1, (1982).

Genette, Gérard. Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Green, Georgia M. "Colloquial and Literary Uses of Inversions". En Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1982.

Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfred Laurier University Press, 1980.

Lanser, Susan. The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1981.

Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. París: Editions du Seuil, 1975.

_____. Moi aussi. Paris: Editions du Seuil, 1984.

Maliandi, Ricardo. La novela dentro de la novela. Buenos Aires: Ramos Americana Editora, 1981.

Olney, James. Autobiography. Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Pérez, Genaro J. "Metaficción en Don Juan y Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester". Revista canadiense de estudios hispánicos, Volumen XII, No. 3 (Primavera 1988).

Reyes, Graciela. Polifonía Textual. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

Spires, Robert. Beyond The Metafictional Mode. Kentucky: The University Press, 1984.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1978.

Waugh, Patricia. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London and New York: Methuen, 1984.